







JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

DURCH

F. A. LEO.

SIEBENZEHNTER JAHRGANG.

Mit einem Separat-Hefte, das General-Register über Band I–XVI und den Gesammt-Katalog der Bibliothek der deutschen Shakespeare-Gesellschaft enthaltend.

WEIMAR.

IN KOMMISSION BEI A. HUSCHKE.

1882.



Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Inhaltsverzeichniß.

Seite

In dem diesem Bande beigefügten durchschossenen Hefte:

Vorwort.

Die Redaktion ist in diesem Jahre leider nicht in der Lage, den Lesern den Festvortrag unsrer letzten Generalversammlung, welcher „vom Volksliede in Shakespeare“ handelte, vorzulegen.

Herr Professor Dr. Gosche war zu unserm Bedauern verhindert, das Manuscript so rechtzeitig einzuliefern, daß es an der vorschriftsmäßigen und hergebrachten Stelle Platz finden konnte; die Einfügung des Aufsatzes in die Reihe der später folgenden Abhandlungen war dem Herrn Autor nicht genehm, und so mußten wir — gewiß zu gemeinsamem Bedauern — auf den Abdruck verzichten; doch daß durch diesen leidigen Zwischenfall nicht die Verbreitung des Aufsatzes in weitere Kreise verhindert werde, dafür bürgt eine Erklärung des Autors, daß er für die Publikation nach andrer Seite hin Sorge tragen werde. —

Unsere Leser finden in dem vorliegenden Bande als besonderes Heft vereinigt den Gesammt-Katalog der Shakespeare-Bibliothek in Weimar, und das Gesammt-Register über die bisher erschienenen Bände. Es wurde für praktisch erachtet, aus Beidem ein besondres Heft zu machen, weil die Register so handlicher für den Gebrauch sind, und dasselbe durchschießen zu lassen, um jene durch Nachträge für stete Benutzung vollständig und somit brauchbar erhalten zu können.

Die Redaktion ist bemüht gewesen, das Gesammt-Register durch die vielseitigsten und erschöpfendsten Hinweisungen so allen Anforderungen entsprechend herzustellen, daß der Laie wie der Gelehrte mit Leichtigkeit im Stande sei, den ihn interessirenden Stoff aus der Summe aller Aufsätze herauszufinden und für sich zusammenzustellen. Da die Redaktion weiß, daß ein gut ausgearbeitetes Register eine ungemeine Studien-Erleichterung ist, bittet sie alle Leser, welche sich gütigst dafür interessiren wollen, um Mittheilung von in demselben aufgefundenen Fehlern und Mängeln.

Der Redakteur hat seinem jungen Freunde, dem Cand. phil. Herrn Borchardt ganz besonders für die Gewissenhaftigkeit zu danken, mit der er sich dieser Arbeit unterzogen hat.

Jahresbericht vom 23. April 1881.

Vorgetragen

vom

Herrn Vicepräsidenten Freiherrn **G. Vincke**

aus Freiburg i. Br.

Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft erfüllt vor Allem eine gewohnte und willkommene Pflicht: der hohen Protektorin den Dank auszusprechen für Huld und Gunst, welche, wie schon seit lange, so wiederum in dem verflossenen Jahre ihr zu Theil geworden sind und sich gedeihlich bewährt haben.

Wenn der letzte Bericht auf manchen schmerzlichen, schwer zu ersetzenden Verlust hinweisen mußte, den der Tod in unseren Reihen herbeigeführt hatte, so sind wir diesmal von gleichem Mißgeschicke verschont geblieben. Die Anzahl der Mitglieder beläuft sich gegenwärtig auf 219.

Unserem Jahrbuch ist unter der neuen Redaktion die alte Anerkennung geblieben; sie erstreckt sich weit über die Grenze von Deutschland hinaus. Fremde Gelehrte und Freunde Shakespeare's pflegen nur kurzweg „das Jahrbuch“ zu citiren: es gilt als selbstverständlich, daß eine nähere Bezeichnung nicht erforderlich ist.

Die Bibliothek hat sich vermehrt durch werthvolle Werke, zum Theil Geschenke der Herren Verfasser. Darunter befindet sich auch eine schwedische Bühnenbearbeitung der hervorragendsten Shakespeare-Stücke, welche fortgesetzt wird, sowie eine originelle Sammlung von Tisch-, Speise-, Wein- und Tanz-Karten, illustrirt durch Citate und bildliche Darstellungen aus Shakespeare.

Wenn unser Kassenabschluß eine minder günstige Bilance aufweist, so liegt vielleicht einiger Trost schon in dem Umstande, daß auch bei

Verhältnissen, welche größer sind als unsere immerhin bescheidenen, das Gleiche noch öfter sich ereignet. Wir dürfen — als Beruhigung unserer verehrten Mitglieder über diesen Punkt — hinzufügen, daß wir uns auf gewagte Spekulationen oder Gründungen nicht eingelassen haben, daß der allgemeine Vermögensstand noch die solideste Basis darstellt, daß es nicht erforderlich war, auf das Kapital des Reservefonds zurückzugreifen.

Wir bemerken schliesslich noch, daß sich der Vorstand der Gesellschaft veranlaßt gefunden hat, auch in diesem Jahre zwei hervorragende englische Shakespeare-Forscher, die Herren

Dr. C. Mansfield Ingleby
und
Mr. Samuel Timmins

zu Ehrenmitgliedern der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu ernennen.

Bericht
über die Jahresversammlung zu Weimar

am 23. April 1881.

Wie in den Vorjahren wurde auch die 17. Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft im Saale der Armbrustschützengesellschaft unter zahlreicher Betheiligung abgehalten.

Nach der Begrüßung der Erschienenen durch den Präsidenten Hrn. Geh. Regierungsrath Professor Dr. Delius, ertheilte dieser Hrn. Freiherrn Vincke das Wort zum Vortrag des umstehenden Jahresberichtes der Gesellschaft.

Der von Hrn. Professor Gosche erstattete Festvortrag über „Das Volkslied im Shakespeare" wurde allseitig mit lebhaftem Beifall aufgenommen.

Hierauf wurden die Herren Direktor Dr. Tröbst und Justizrath Gruner als Kommission für die Rechnungsablage und Decharge gewählt und Weimar wieder als Versammlungsort des nächsten Jahres bestimmt.

An Stelle der wegen Krankheit ausscheidenden Herren Vorstandsmitglieder

Geh. Hofrath Dr. Schöll in Weimar
und
Prof. Dr. Hettner in Dresden

wurden die Herren

Buchhändler Albert Cohn
und
Prof. Dr. Zupitza, beide in Berlin

zu Vorstandsmitgliedern gewählt.

Am Schluß der Versammlung wurde der 16. Band des Shakespeare-Jahrbuches den anwesenden Mitgliedern eingehändigt.

Das Präsidium besteht für dieses Vereinsjahr aus dem Vorsitzenden Herrn Geh. Regierungsrath Prof. Dr. Delius in Bonn und den Vicepräsidenten Hrn. General-Intendanten Freiherrn v. Loën in Weimar und Hrn. Freiherrn v. Vincke in Freiburg i/Br.

Die medicinische Kenntniß Shakespeare's.

Nach seinen Dramen historisch-kritisch beleuchtet

von

Reinhold Sigismund,

Dr. med. Prakt. Arzt zu Weimar.

Zweite Abtheilung.[1])

Apotheker und Heilmittelkundige.

Während, wie wir gesehen haben, der ärztliche Stand reichlich in Shakespeare's Dramen vertreten ist, finden wir nur einen einzigen Apotheker redend und handelnd auftreten und zwar in Romeo und Julia. Als der verbannte Montague zu Mantua erfährt, daß seine Geliebte, sein Weib, in die Gruft gesenkt ist, wird er

„Blaß und wild, seine Blicke weissagen Unglück",

und er gedenkt eines Apothekers, der ihm längst aufgefallen ist, Akt V, 1. Nachdem er das ärmliche, zerlumpte Aussehen dieser Person und seines Ladens mit drastischen Worten beschrieben hat, ruft er denselben und verlangt Gift von ihm. Der Apotheker erwidert:

So tödtliche Arzneien hab' ich wohl,
Doch Mantua's Gesetz ist Tod für jeden,
Der feil sie bietet.

Romeo malt die grenzenlose Armuth des Apothekers und überredet ihn endlich, gegen eine hohe Summe das Gift herauszugeben. Der Apotheker entschuldigt sich dabei mit den Worten:

Nur meine Armuth, nicht mein Wille weicht.

---

[1]) Der dritte und letzte Abschnitt dieser Arbeit kann leider erst im nächsten Jahrgange erscheinen. Wenn ich gleich zu meinem Bedauern eingestehen muß, daß das Werk unter dem Zerreißen leidet, kann ich doch nicht gegen die force majeure des Raummangels ankämpfen. D. R.

Romeo verläßt ihn, indem er spricht:

Leb' wohl, kauf Speis', und füttre Dich heraus.

Die Schilderung der Armuth des Arzeneibeflissenen, der Kärglichkeit seines Ladens könnte uns zu dem Glauben verleiten, der Dichter habe Vorbilder solchen Elendes unter dem Apothekerstande vor sich gehabt. Nichts könnte trügerischer sein als der Schluß, daß sich die englischen Apotheker zu Shakespeare's Zeiten überhaupt in einer ähnlichen traurigen Lage befunden hätten. Shakespeare entnahm die Andeutung von dem armen Apotheker, welcher dem Romeo Gift verkauft, zugleich mit der übrigen Fabel aus Paynter's *the Palace of Pleasure;* dieser aber hatte aus einer französischen Bearbeitung der italienischen Novelle des Bandello geschöpft (s. Nic. Delius, Einleitung).

Die Apotheker bildeten in England bis zu Jacob's I. Zeit eine Corporation mit den Gewürzkrämern, aber noch unter der Herrschaft dieses Königs erhielten sie das Recht, eine eigene Corporation unter sich mit Meistern, Vorsteher, Gemeinsiegel zu bilden. Keinem Gewürzkrämer war fernerhin gestattet, einen Apothekerladen zu halten, und die Apotheker erhielten große Gewalt, Häuser und Läden nach verbotenen Arzeneimitteln, die sie wegnehmen und verbrennen durften, zu durchsuchen. Anderentheils hatte auch das Aerztecollegium das Recht, die Läden der Apotheker zu visitiren. Daß die Letzteren, in London wenigstens, nicht dem Bilde geglichen haben können, welches Romeo entwirft, beweist die Schrift des Dr. Gideon Harvey: *the Family Physician and the House Apothecary* (1676), in welcher dieser Arzt erzählt, er habe oft Rechnungen von Apothekern gesehen, die sich auf 20 bis 30 Pfund Sterling beliefen und zwar bei einer Krankheit von nur 14 Tagen; ja, er berichtet von einer Forderung von 50 Pfund für einen Zeitraum von 30 Tagen, während die Mittel dem Apotheker nicht 40 Schilling gekostet haben könnten. Eine Rechnung für neun Patienten auf drei Vierteljahre habe die ungeheure Summe von 1500 Pfund Sterling ausgemacht. Was diese Summen aber recht auffallen lasse, sei, daß sich die Rechnungen nur auf die kleinen Krankheiten erstreckten: auf Mittel zum Schwitzen oder einen Trank von Mithridat gegen Kopf- und Gliederschmerzen, Husten, Schnupfen: das Höchste, wobei der Apotheker für sich allein Mittel verabreichen dürfe. Für die wichtigeren gefährlichen Krankheiten, bei denen ernstere Mittel gebraucht werden müßten, sei man gezwungen, den Arzt zu Rathe zu ziehen. Ueber diese ernsteren Mittel gegen größere Krankheiten bemerkt Harvey noch, daß sie zum Glück noch nicht zur Kenntniß der kleinen Apotheker und Chirurgen gekommen seien, denn diese würden gewiß meistens nur großes Unheil mit ihnen anstiften,

weil sie nicht die Fähigkeit hätten, über die passende Anwendungsweise zu entscheiden. Deshalb solle sich jeder Arzt hüten, die Zusammensetzung derselben bekannt werden zu lassen, indem er sie selbst bereite; wenn nöthig, möge er sie dem Apotheker zum Dispensiren fertig übergeben, oder gleich an seine Patienten mit den nöthigen Anweisungen überlassen.

Wenngleich die Rechnungen der englischen Apotheker jener Zeit außerordentlich hoch erscheinen, die Summen, um welche Quacksalber das Publikum prellten, waren noch weit übertriebener. So ließ sich ein gewisser George Butler (1633) für eine Schachtel Pillen 37 Pfund 10 Schilling bezahlen. Ein Dr. Tenant, den das Aerztecollegium zu Jacob's I. Zeit wegen unrechtmäßigen Kurirens verfolgte, berechnete eine seiner Pillen mit 6 Pfund Sterling. Das Aerztecollegium schützte durch seine Verfolgungen der Quacksalber das Publikum nicht allein gegen Vergiftung, sondern auch vor Prellerei (Dr. Bucknill).

Aus diesen Angaben geht hervor, daß die englischen Aerzte selbst Arzeneimittel dispensiren, die Apotheker kuriren durften. Wir lernen ferner daraus, daß eine Taxe für Medikamente in England nicht existirt haben kann, sonst wären solche horrende Preise unmöglich gewesen. Die Entwickelung des Apothekergewerbes in Deutschland ist eine ganz andere.

Die Constitution der deutschen Apotheken schreibt sich von den Gesetzen her, welche der Hohenstaufe Kaiser Friedrich II. für Salerno erlassen hat. Die Droguisten waren nach diesem gehalten, sich um ein Zeugniß der medicinischen Facultät über ihre Geschicklichkeit zu bemühen und mußten schwören, ihre Arzeneimittel nur nach den Antidotarien der salernitanischen Schule zu verfertigen. Auch finden wir schon bestimmt, wie hoch sie ihren Gewinn berechnen durften, je nachdem sich ein Mittel längere oder kürzere Zeit hielt. Nicht aller Orten durften sich Apotheker ansiedeln, sondern nur in gewissen Städten, und überall waren zwei Männer von Ansehen dazu bestimmt, genaue Aufsicht über die Apotheken zu führen. In Gegenwart dieser Aufseher mußten die Droguisten ihre Latwergen, Syrupe und Antidote anfertigen. Zuwiderhandlungen wurden hart, selbst mit dem Tode, bestraft. Den Aerzten war streng verboten, mit einem Apotheker in Compagnie zu treten, oder gar selbst eine Apotheke zu halten.

Wir werden diese Gesetze auch in Deutschland wiederfinden, ja, auf ihnen beruhen in der Hauptsache die Verordnungen, welche noch heute das deutsche Apothekerwesen regeln. In Deutschland hatte das Wort Apotheke im Mittelalter die Bedeutung eines Kaufladens, und erst gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts bildete das Bereiten und Verkaufen

von Heilmitteln den Hauptbegriff des Wortes Apotheke. Sprengel (Geschichte der Medicin) giebt an, daß die erste ordentliche Apotheke 1488 in Berlin eröffnet worden sei. Andere behaupten, daß es in Prag 1342, in Nürnberg 1404 und in Leipzig 1409 Apotheken gegeben habe, und es ist wahrscheinlich, daß wenigstens bei Errichtuug der Universitäten zu Prag und Leipzig, die nach salernitanischem Muster sich ordneten, auch Apotheken nach salernitanischer Vorschrift eröffnet worden sind. Aus den Akten der Stadt Frankfurt a/M. ergiebt sich, daß hier schon 1459 die Herstellung einer ordentlichen Apotheke mit einem gelernten und erfahrenen Vorsteher, der in eidliche Pflicht genommen werden sollte, beschlossen wurde. Auffalleud ist es, daß hierbei deutscher Vorgänger, nach denen man sich richten konnte, nicht Erwähnung gethan wird und daß man einen Mann, der neun Jahre lang in Venedig als Knecht (Apothekergehülfe) gedient hatte, Robodus Kremer, zum ersten Apotheker Frankfurts erwählte. Gewiß waren es die salernitanischen Bestimmungen, welche man durch dieseu aus Italien erhielt, nach denen die erste Apotheke Fraukfurts eiugerichtet wurde, denn verschiedeue andere Städte ließen sich vom Magistrate der letztgenannten Stadt dereu Apothekergesetze kommen und gebrauchten dieselben bei Eröffnung ihrer Apotheken, was wohl ziemlich deutlich dafür spricht, daß deutsche Apotheken kaum zu jener Zeit bestanden haben können. Die Mittel, welche der Apotheker in Fraukfurt vorräthig haben mußte, werden geuau aufgeführt, und wir sehen, daß er sowohl einfache, wie zusammengesetzte Medikamente zu halten verpflichtet war; sie mußteu nach den Angabeu gewisser Bücher, der *Antidotaria* des Mesua und des Nikolaus[1]) gefertigt sein, welche, wie ein Autor sagt, „gemein siud durch alle Apteken bestentelich durch alle Christenheit, by Jodden und Heyden". Es sind eben die Antidotarien der salernitanischen Schule, welche das Gesetz Friedrich's II. vorschreibt. Die gemengten Mittel sollten nur in Gegenwart und unter Aufsicht des Arztes bereitet werden, genau nach dem salernitanischen Usus. Auch eine Apothekertaxe erschieu in Frankfurt, und wir entuehmen z. B. aus ihr, daß gebrannte Wasser aus Endivien, Fenchel, Nachtschatten, Wegerich, Skabiose u. s. f. das echte Maaß 10 Heller kosten, während von den wohlriechenden gebrannten Wassern aus Rosen, Violen, Lavendel, Ysop, Melisse, Minze u. s. f. das echte Maaß auf 20 bis 24 Heller zu stehen kam. Durch das Verbot des Selbstdispensirens für die Aerzte ist abermals die vollständige Uebereinstim-

[1]) Mesue der Jüngere, jacobitischer Christ, geb. zu Marida am Euphrat, studirte zu Bagdad Medicin. Nikolaus, mit dem Zunamen Praepositus, gehörte zur salernitanischen Schule in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts.

nung der Frankfurter Apothekerordnung mit den salernitanischen Gesetzen erwiesen. Wir finden z. B., daß 1498 und 99 der Arzt Georg Rottendorfer wiederholentlich ermahnt wird, das Selbstdispensiren zu unterlassen, widrigenfalls man ihm die ärztliche Praxis verbieten werde. 1500 verspricht ein Arzt Conradi in seinem Dienstbriefe, keine besondere Apotheke, Arzeneien oder Materialien in seinem Hause zu halten, sondern die Patienten deshalb in die Apotheke zu schicken. Im Jahre 1509 aber bittet der Stadtarzt um Gewerbeschutz gegen die Apotheker, welche sich zu praktiziren erlauben.

Nach dieser historischen Abschweifung wenden wir uns zu dem Apotheker in Romeo und Julia zurück. Wenn auch die von Romeo geschilderte Dürftigkeit des Apothekers nichts mit dem Gewerbe überhaupt zu thun hat, das hierbei entworfene Bild ist uns von großer culturgeschichtlicher Wichtigkeit.

> Ein Schildpatt hing in seinem dürft'gen Laden,
> Ein ausgestopftes Krokodil und Häute
> Von mißgeschaffnen Fischen: auf dem Sims
> Ein bettelhafter Prunk von leeren Büchsen
> Und grüne Töpfe, Blasen, müff'ger Samen,
> Bindfadenendchen, alter Rosenkuchen ....

Die ausgestopften Krokodile, Schildkröten, Fische scheinen zur Ausstattung eines Apothekerladens damaliger Zeit gehört zu haben, ja, diese Sitte erhielt sich bis in die neuere Zeit. Auch die grüne Farbe der Büchsen, in denen die Arzeneimittel aufbewahrt wurden, war wohl unerläßlich, denn Dr. Cajus in den Lustigen Weibern von Windsor sagt:

> geht un 'ohlon mir in meine Cabinet *un boitier verd*, einen Büchs, einen grünen Büchs.

Die von Romeo erwähnten Rosenkuchen im Laden des Apothekers erinnern an die Thatsache, daß diese Gewerbetreibenden zur Zeit Shakespeare's mehr Zuckerbäcker als Heilmittelverfertiger nach jetzigen Begriffen waren. Die Araber, von denen die Apotheken in das Abendland kamen, hatten einen ungemein großen Reichthum an Pflanzenmitteln, aus denen sie mit Zusatz von Zucker eine Menge Syrupe, Kuchen und Zeltchen verfertigten. Einer großen Verehrung erfreute sich bei ihnen das Rosenöl und Rosenwasser. Noch über 200 Jahre nach Eröffnung der deutschen Apotheken waren die Apotheker auch in Deutschland Zuckerbäcker. Sie fertigten außerdem auch Kraftbrühen von Kapaunen, Kräutern und Pulvern für die Haushaltungen und erst durch die Fortschritte der Chemie, welche die wirksamen Stoffe genau kennen lehrte, sowie durch die strengere Kritik der heutigen Heilkunde bildeten sich die

Apotheken immer mehr zu dem, was sie jetzt sind, aus. Die Arzeneistoffe wurden früher vorzugsweise von Venedig bezogen.

Daß eine Thätigkeit, die jetzt mehr den Conditoren zukommt, zur Zeit Shakespeare's bei den Arzeneihändlern eine große Rolle spielte, ersehen wir auch aus Cymbeline I, 6. Denn die Königin sagt zu dem Arzte Cornelius, dessen Schülerin sie sich nennt:

> Lehrt'st du mich nicht
> Einmachen, destilliren, Weihrauch mischen *(to make perfumes)*
> Daß unser großer König selbst mich oft
> Um meine Früchte bat? So vorgeschritten
> (Hältst du mich nicht für teuflisch), ist's ein Wunder,
> Wenn ich mein Wissen zu erweitern trachte
> Durch andre Proben?

Kenner und Sammler von heilkräftigen, sowie giftigen Pflanzen ist Bruder Lorenzo in Romeo und Julia. Akt II, 3 will er

> Dies Körbchen hier voll Kraut und Blumen lesen;
> Von Pflanzen gift'ger Art und diensam zum Genesen.

Wegen der Rede, die er über deren Kräfte und Eigenschaften hält, müssen wir auf die genannte Stelle verweisen.

Die Geschichte lehrt uns, daß Geistliche und Mönche im Mittelalter fast die einzigen Heilkundigen waren. Die Trümmer der Wissenschaften retteten sich in die Klöster; sie wurden aber freilich hier nicht zu einem stolzen Gebäude vereinigt. Der Benediktiner Cassiodorus empfahl 500 den Mönchen das Studium des Hippokrates, Galen, Dioskorides und Celsus. Sehr viele Mönche wurden als geschickte Aerzte genannt, und selbst Nonnen werden aufgeführt, welche der Medicin und der einfachen chirurgischen Hülfeleistungen, z. B. des Aderlasses kundig waren. Besonders berühmt deshalb war Hildegardis, Aebtissin des Klosters auf dem Rupertsberge bei Bingen. Aus ihrem Briefwechsel, den wir noch besitzen, erhellt, daß die vornehmen Geistlichen ihrer Zeit sie in allerlei Angelegenheiten zu Rathe zogen. Sie hinterließ auch eine Art Arzeneimittellehre (Sprengel II, 477). Abelard fordert noch im 12. Jahrhundert die Nonnen des Klosters Paraklit zur Erlernung und Ausübung der Chirurgie auf. Wie abhängig die Medicin von der Kirche im Mittelalter war, ersehen wir daraus, daß die Lehrer an der Pariser Universität den Priestern gleichgerechnet wurden und nicht heirathen durften. Die Kräuterkunde der Mönche beweisen verschiedene Werke, die wir von ihnen besitzen, so ein Arzeneibüchlein des Benedictus Crispus († 725), *commentarium medicinale* genannt. Der *hortulus* des Walafrid Strabo aus Schwaben, 807 bis 849 Abt zu Reichenau, ist ein Gedicht in Hexametern, worin 23 Arzeneipflanzen besungen werden. Im zehnten Jahrhundert verfaßte Otto von

Mendon, nach Anderen Otto von Morimond, Abt zu Beaupraí, ein Gedicht *de viribus s. de virtutibus herbarum*, welches 77 Arzeneipflanzen behandelt. Aehnliche Beispiele könnten noch in Menge aufgeführt werden, doch genügt die Hindeutung, daß die Kräuterkunde nicht durch die Mönche gefördert wurde, denn sie schrieben nur die Alten ab.

Der Mönch Lorenzo in Romeo und Julia erzählt uns nichts davon, daß er seine Kenntnisse zur Heilung von Krankheiten verwende. Er erscheint als ein Gelehrter, der die Geheimnisse der Natur nur aus Wißbegierde ergründet und nur im Drange der Noth Gebrauch von seinen außergewöhnlichen Kräften macht.

Außer der Pflanzenkunde muß der Apotheker heutigen Tages besonders die Chemie, die Lehre von den Eigenschaften des Stoffes, zum Gegenstande seines Studiums machen. Während diese Wissenschaft in unserer Zeit zu denen gehört, deren Gesetze am genauesten erforscht sind, war zu Shakespeare's Zeit kaum die Rede davon. Was man damals von eigentlicher Chemie, die diesen Namen verdient, wußte, war so geringfügig, man war sich so unklar über die einfachsten Vorgänge, daß man von chemischer Wissenschaft zur Zeit Shakespeare's gar nicht reden kann. Wenn die damaligen Schriftsteller davon sprechen, wie es auch unser Dichter thut, so meinen sie darunter nur die Alchymie, die vermeintliche Kunst, unedle Metalle in Gold und Silber zu verwandeln. Diese muß schon sehr früh betrieben worden sein und scheint aus Aegypten zu stammen, denn Diocletian erließ den Befehl, alle ägyptischen Bücher zu verbrennen, welche von der Chemie des Goldes und Silbers handelten (3. Jahrh.). Man nahm an, daß ein Körper entdeckt werden könne, welcher, einem unedlen Metalle in geringer Menge zugesetzt, dessen ganze Masse in Gold verwandle. Dieser Körper oder Stoff sollte zugleich alle Krankheiten zu heilen im Stande sein, das Leben verlängern, und hieß *magisterium* oder Stein der Weisen. Wer den Stein der Weisen erfunden hatte, wurde ein Adept genannt. Dieser Stoff, welcher unedle Metalle in Gold verwandelt, wird bald als Pulver, bald als biegsame oder spröde Substanz beschrieben. Wie viel davon nöthig sei, um eine schmelzende Metallmasse in Gold zu verwandeln, wird verschieden angegeben. Raimundus Lullus († 1315) behauptet, wenn das Meer von Quecksilber wäre, wolle er es in Gold verwandeln. Dieselbe Bedeutung mit Stein der Weisen hat auch der Ausdruck Tinctur, unter der man ebenfalls das große Geheimniß eines Stoffes verstand, der unedle Metalle in Gold verwandelt und alle Krankheiten heilt. Da man das Gold als das edelste der Metalle ansah, mühte man sich auch, dasselbe in trinkbarer Form darzustellen. Bei der niedrigen Stufe früherer Kenntnisse bekam man aber meist das Gold nicht in Lösung, war jedoch zufrieden, wenn

man goldgelb gefärbte Tincturen erhielt, die man zu hohen Preisen als Goldtincturen verkaufte. Die Goldkocherei, das Suchen nach dem Stein der Weisen, der Tinctur, erlangte ihre höchste Ausbreitung vom sechzehnten Jahrhundert an. Bis in die neuere Zeit hielten sich die Fürsten Goldmacher, von denen sie sich betrügen ließen, ja, es gab Herrscher, die selbst Alchymisten waren. Alles, was man von wirklich gelungener Verwandlung unedler Metalle in Gold erzählt, beruht auf Betrug. Die hervorragendste Falschmünzerin dieser Art ist Barbara, die Wittwe des Kaisers Sigismund, welche Kupfer und Arsenik zusammenschmolz und die so erhaltene weiße Legirung als Silber verkaufte. In England erließ Heinrich IV. ein strenges Gesetz gegen die Alchymisten, welche für Betrüger erklärt werden; aber Heinrich VI. schon gab verschiedenen Schwindlern das Privilegium, Gold zu produciren und das Lebenselixier zu bereiten. Der Glaube an die Goldmacherei war selbst im 18. Jahrhundert noch in voller Kraft, wie das Beispiel des Grafen St. Germain in Frankreich, Böttcher's, des Erfinders unseres Porzellans, in Sachsen beweist.

Die Stellen, welche auf die Alchymie Bezug haben, sind bei Shakespeare:

König Johann III, 1.
Julius Caesar I, 3.
Ende gut, Alles gut V, 3.
König Heinrich IV Thl. II, III, 2. *Falst . . . I will make him a philosopher's two stones to me.*
Antonius und Cleopatra I, 5.
Timon von Athen V, 1.

Das trinkbare Gold, welches das Leben verlängert, wird in Gegensatz gebracht zu dem Golde der Krone, welches durch die ihm anhängende Sorge den Körper des Trägers aufzehrt:

Heinrich IV. Thl. II, IV, 4.

Nach uraltem Glauben war die Zeit, in der die Arzeneipflanzen gesammelt wurden, sehr wichtig für die Wirksamkeit derselben. In der Nacht und bei Vollmond geht Medea aus, die verjüngenden Kräuter zu suchen. Der Nachtthau muß noch auf den Pflanzen stehen. Dies finden wir auch bei Shakespeare angedeutet:

Romeo und Julia II, 3. Lorenzo's Monolog.
Cymbeline I, 6.
Hamlet III, 2 nennt der Geist den Gifttrank *of midnight weeds collected.*

Aus den Lustigen Weibern von Windsor erfahren wir den Namen der Straße, wo die meisten Droguisten zur Zeit Shakespeare's wohnten Akt III, 3. *Bucklersbury* nennt sie Falstaff.

Arzeneimittel.

Es sind nur wenige Arzeneimittel, welche in Shakespeare's Stücken mit Namen genannt werden, aber diese sind uns um so interessanter. In Heinrich IV. Thl. I, Akt 3 spricht Percy von einem Hofmanne, der als Abgesandter des Königs auf das Schlachtfeld kam. Dieser habe ihm gesagt:

für innre Schäden komme
Nichts auf der Welt dem Spermaceti bei ...

Spermaceti *(permaceti)*, Walrath, eine weiße, blättrigkrystallinische, halbdurchsichtige, perlmutterglänzende Masse, ein krystallinisches Fett aus dem Fische Pottwal, Cachelot *(Physeter macrocephalus)*, kommt jetzt innerlich nicht mehr zur Anwendung und wird höchstens noch zu Pflastern und Salben als Deckmittel gebraucht. Es ist z. B. Bestandtheil der weißen Wachssalbe, der Lippenpomaden. Man darf nicht glauben, daß Shakespeare obige Angabe aufs Gerathewohl gemacht habe, und zum Beweise, wie genau er sich selbst in Kleinigkeiten instruirte, dient die Thatsache, daß der zu Shakespeare's Zeit lebende englische Arzt Woodall in seinen Schriften den Spermaceti wirklich rühmt als: *good against bruises inwardly* (Dr. Bucknill).

Bei derselben Gelegenheit erwähnt Percy eine Riechbüchse *pouncet-box*, an welcher der Hofmann ab und zu gerochen habe. *Pouncet-box*, soviel als Streubüchse, wahrscheinlich eine mit Riechstoffen gefüllte Kapsel, deren Deckel durchlöchert war. Dieser Gegenstand gehörte wahrscheinlich zur Ausrüstung eines gezierten Modegecken damaliger Zeit, doch möchten wir bezweifeln, daß eine Schnupftabaksdose damit gemeint sei, wie Dr. Bucknill vermuthet.

Derselbe Hofmann bedauert, daß man „den bübischen Salpeter grabe aus unserer guten Mutter Erde Schooß, weil durch ihn so mancher wohlgewachsene Kerl umgebracht werde. Ohne den Salpeter würde er selbst Soldat geworden sein.“ Daß hiermit das Schießpulver, dessen Hauptbestandtheil Salpeter ist, gemeint sei, bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung. Wir wollen nur bemerken, daß Salpeter nicht eigentlich aus der Erde gegraben wird, wie andere Mineralien, wohl aber ist die Erde bei seiner Erzeugung thätig. In den Salpeterplantagen übergießt man Kalk haltende Erdhaufen mit thierischen Stoffen, wie Urin, Blut, Jauche. Aus diesen faulenden Stoffen entsteht Ammoniak, welches sich bei Gegenwart von Kalk in Salpetersäure umsetzt, die sich mit Kalk verbindet. Diese salpetersauren Salze wittern an der Oberfläche des Erdhaufens aus, und man kratzt sie ab, um sie in Wasser zu lösen und durch Zusatz von kalihaltigen Stoffen in salpetersaures Kali oder Salpeter zu verwan-

deln. Eine große Menge Salpeter wird jetzt aus dem Natronsalpeter oder Chilisalpeter (salpetersaures Natron) dargestellt, der sich massenhaft in Südamerika in der Landschaft Tarapaca findet.

Ziemlich häufig erwähnt wird *civet* Zibeth, eine dem Moschus entfernt ähnlich, stark riechende Substanz, das Sekret der Genitaldrüsen mehrerer Zibethkatzen *(Viverra)*. Den unsauberen Abgang einer Katze nennt es Probstein in Wie es euch gefällt. In Shakespeare's Dramen wird *civet* nicht als Arzeneimittel im engeren Sinne des Wortes, sondern als Parfüm aufgeführt; es scheint zu des Dichters Zeiten als das feinste Mittel, wohlriechend zu machen, gegolten zu haben, denn die Hände der Hofleute riechen nach Zibeth. Die heutige Mode hat es verlassen. Jedenfalls kam der Gebrauch des Zibeth wie des Moschus aus dem Oriente, wo diese Mittel sehr beliebt waren und sogar allen möglichen Speisen und Getränken zugesetzt wurden, wie aus den Märchen der Tausend und Einen Nacht hervorgeht. Den *civet* erwähnen:

Wie es euch gefällt III, 2. Probstein und Corinnus.

König Lear VI, 6. *An ounce of civet* verlangt der König, seine Phantasie zu würzen, und will damit andeuten, daß er eine große Quantität der parfümirenden Substanz bedarf.

Viel Lärmen um Nichts III, 2. Von Benedikt wird gesagt, daß er sich mit *civet* reibe, und man folgert daraus, daß er verliebt sei.

Der Moschus *musc* wird in den Lustigen Weibern von Windsor genannt und zwar sollen die Briefe und Geschenke der Lords und Edelleute für Frau Page *all musc* riechen. Der Moschus oder Bisam stammt von einem Wiederkäuer, der Bisamziege, *Moschus moschiferus*, einem zierlichen Thiere von Größe und Ansehen eines Rehes ohne Geweih, welches in Hinterindien lebt. Das Männchen hat am Hinterbauche einen Beutel, in welchem sich der Moschus befindet, durchschnittlich 30 bis 50 Gramm. Die Chinesen benutzen den Moschus schon seit uralten Zeiten, zu uns kam er durch die Araber.

Ein Mittel, welches in früheren Zeiten in hohem Ansehen bei den Aerzten stand, jetzt aber der wohlverdienten Vergessenheit anheimgefallen ist, führt auch Shakespeare im Wegebreit *(plantain)* auf. Schon Themison zur Zeit des Kaisers Augustus pries den Wegebreit als ein Universalmittel und schrieb ein eigenes Buch über die Kräfte dieser Pflanze. Selten fehlt der Wegebreit in den älteren Recepten, ja, er war als kühlendes Wundmittel schon bei den alten Aegyptern im Gebrauche. Das geheime Mittel des Hugo von Lucca, dessen Zusammensetzung nur nach Ablegung des Eides der Verschwiegenheit mitgetheilt wurde, enthielt Wegebreit und ein Wegebreitwasser war bis in die neuere Zeit in den Apotheken officinell. Bei Shakespeare wird es zwei Mal mit einem zer-

stoßenen Schienbeine in Verbindung gebracht, in Romeo und Julia ausdrücklich als *plantain-leaf* Wegebreitblatt, welches auf die Wunde gelegt wurde. Diese Anwendungsweise hat sich bis in unsere Tage als Volksmedicin erhalten, wenigstens in manchen Dörfern Thüringens, wo man die frischen Blätter des *plantago major* als sogenannte Tocklatschenblätter (vielleicht corrumpirt aus *plantago*) bei Verbrennungen, Verwundungen aufzulegen pflegte. Shakespeare nennt den Wegerich:

Romeo und Julia I, 2.

Verlorene Liebesmühe II, 2.

Im Sommernachtstraum will Zettel Gebrauch von Spinnweb machen, wenn er sich in den Finger schneidet. Die Spinnweben sind heute noch Volksmittel bei schwer zu stillenden Blutungen.

Flachs und Eiweiß will der mitleidige Diener in König Lear auf Glosters zertretene Augen legen. Auch hier überläßt sich der Dichter nicht etwa seiner Phantasie, er nennt vielmehr ein schon im Alterthume gebräuchliches Mittel, welches auch Galen bei Augenverletzungen aufzulegen empfiehlt (Hirsch, Geschichte der Augenheilkunde). Roger aus Parma gebraucht Charpie in Eierweiß getaucht bei Schädelverletzungen (13. Jahrh.).

Ein Mittel, welches auch heute noch bei Entwöhnung der Kinder angewendet wird, ist der von der Amme in Romeo und Julia genannte Wermuth, den sie auf die Brust gelegt hatte, um ihrem Säuglinge das Saugen zuwider zu machen.

Romeo und Julia Akt I, 3.

In Viel Lärmen um Nichts gebraucht Margarethe den Namen des Benedikt, der sich in der Pflanze *Carduus benedictus* wiederfindet, zu einer Stichelrede gegen die verliebte Beatrice, denn sie verordnet ihr, sie solle sich abgezogenen Cardobenedikt *(some of this distill'd Carduus Benedictus)* holen lassen und ihn aufs Herz legen, weil dies das beste Mittel gegen Beklemmung sei. Hero sagt: Da stichst Du sie mit einer Distel.

Viel Lärmen um Nichts III, 4.

Die Mutterpflanze des *Carduus benedictus* ist richtig eine Distel *Cnicus benedictus*, deren Kraut früher in hohem Ansehen stand. Die ältere Medicin hatte wirklich, wie oben Margarethe erwähnt, ein destillirtes Cardobenediktenwasser, dem aber schwerlich große Wirksamkeit beigewohnt haben wird. Dennoch sagt von ihm der Engländer Woodall, es lindere Kopfschmerz, stärke das Gedächtniss, heile das viertägige Fieber, erzeuge Schweiß und hebe die Lebensgeister (Dr. Bucknill). Wir sehen hier abermals, daß Shakespeare auch in seinen Worten über *Carduus benedictus* nicht seiner Phantasie, sondern den Ansichten der damaligen

Medicin folgte. Jetzt wird das Mittel nur noch wenig gebraucht und dürfte bald ganz vergessen sein.

In Ende gut, Alles gut Akt IV, 5 sagt Lafeu von Helena:

> Wir können tausendmal Salat pflücken, eh' wir wieder solch' ein Kraut antreffen;

und als der Narr erwidert:

> *she was the sweet marjoram of the salad or rather the herb of grace,*

spricht Lafeu:

> *they are not salad-herbs, they are nose-herbs.*

Wahrscheinlich sind mit *nose-herbs* Riechkräuter gemeint, die man zu Schnupfpulver verwendete.

Macbeth in seiner Unterredung mit dem Arzte möchte die in sein Land eingedrungenen Feinde durch ein Abführmittel vertreiben und nennt die noch heute gebräuchlichen Rhabarber und Senna.

Macbeth V, 3.

Die Meinung, daß gewisse Mittel ganz besonders auf den Geschlechtstrieb wirken, war auch zu Shakespeare's Zeiten vorhanden. Zweimal wird in diesem Zusammenhange die Frucht *potatoe* aufgeführt, und zwar hat nach Troilus und Cressida der Unzuchtteufel einen *potatoe*-Finger, womit er die Verliebten zusammenkitzelt.

Troilus und Cressida V, 2.

In den Lustigen Weibern von Windsor V, 5 sagt Falstaff bei seinem Stelldichein im Parke: Der Himmel solle Kartoffeln regnen: *let the sky rain potatoes.* Unter *potatoe* ist nicht unsere heutige Kartoffel zu verstehen, sondern die Knollen der *convolvulus Batatas,* Batate, süße Kartoffel, eine Brodfrucht der wärmeren Länder. Die fasrige Wurzel des windenden Stengels trägt an den Fasern mehrere fleischige Knollen, die meist walzen- oder spindelförmig, außen purpurroth, weiß oder gesprenkelt, innen weiß, mehlig, voll Milchsaft sind. Sie enthalten neben circa 70 Proc. Wasser 1—1,5 Proc. Eiweiß, 9—16 Proc. Stärkemehl, 3 bis 10 Proc. Zucker, etwas Fett und Salze, sind sehr nahrhaft und wohlschmeckend; man zieht sie sogar der Kartoffel vor. Sie werden auf die verschiedenste Art zubereitet, man kann sie aber auch roh essen. Leider gedeiht die nützliche Pflanze nur in den Tropenländern. Die Frucht wurde seit 1519 in England eingeführt, nachdem man sie in Brasilien kennen gelernt hatte. Daß sie eine besonders stimulirende Eigenschaft nicht haben wird, kann man wohl annehmen.

Außer den *potatoes* nennt Falstaff in den Lustigen Weibern von Windsor noch *eringoes,* die jungen Wurzeln von *eryngium campestre:* Feld-Mannstreue, welche mit Zucker eingemacht wurden und ebenfalls

für stimulirend galten. Die ebenfalls von ihm aufgeführten *kissing-comfits* sind Confect, welches parfümirt war, um dem Athem einen angenehmen Geruch zu geben.

Ueber die Wirkung geistiger Getränke, besonders des Weines, bringt Shakespeare manch treffendes Wort. Daß mäßiger Genuß günstige, selbst heilkräftige Einflüsse ausübt, spricht er ebensogut aus, wie die weit mehr bekannte Thatsache, daß überreichliche Aufnahme geistiger Getränke den Menschen der Herrschaft über sich selbst beraubt.

In Sturm II, 2 sagt Stephano, ganz unseren Anschauungen gemäß, daß der Wein das Fieber (Wechselfieber) zu vertreiben im Stande sei, besonders wenn der Kranke noch niemals Wein getrunken hat, also nicht schon an dessen Wirkung gewöhnt ist.

Am eingehendsten aber beschreibt Falstaff (König Heinrich IV., Thl. II, Akt IV, 3) die guten Folgen des Weingenusses. Die erfrischende, belebende Wirkung, welche derselbe auf das Blutgefäß- und Nervensystem ausübt, die Erhöhung aller geistigen Fähigkeiten: der Thatkraft, des Muthes, des Sprechtalentes, der Phantasie, des Witzes werden, wenn auch in humoristischer Form, doch vollkommen richtig gewürdigt. Goethe spricht ähnliches in den Worten aus:

Wein macht munter geistreichen Mann:
Weihrauch ohne Feuer man nicht riechen kann.

Diese ausgezeichnete Wirkung des edlen Weines suchen wir nicht allein in dessen flüchtigen Stoffen, dem Weingeiste, dem Aether, sondern auch in den im Weine gelösten Salzen, welche für die Blutbereitung eine hervorragende Bedeutung haben. Von ähnlichem Inhalte wie die eben besprochenen sind auch die folgenden Stellen:

Die lustigen Weiber von Windsor III, 5 mit Falstaff's Worten.

Heinrich IV. Thl. II. II, 4:

Frau Hurtigs Rede an Fräulein Lakenreißer.

Coriolanus I, 10:

Der erschöpfte Coriolan verlangt Wein.

Heinrich V. III, 5:

Es wird Verwunderung ausgesprochen, daß die Engländer, welche nur Gerstenbrühe trinken, tapferer sind als die Wein genießenden Franzosen.

Was ihr wollt I, 3:

Junker Tobias räth dem Junker Andreas, ein Fläschchen Sekt zu trinken, weil er geistig sehr herunter sei.

Sturm III, 2:

Trinkulo vertheidigt sich gegen den Vorwurf, er sei nicht

herzhaft, mit dem Hinweis darauf, daß er Sekt im Leibe habe und damit könne man keine Memme sein.

Dem angenehmen Bilde von der günstigen Wirkung des Weines fehlt auch der Gegensatz in Shakespeare's Dramen nicht. Der Einfluß allzu reichlichen Trinkens auf einen schwachen Kopf, oder auf ein beim Zechen armes und unglückliches Hirn, wie Shakespeare es nennen läßt, wird uns ebenfalls vorgeführt. Während manche gut organisirte Menschen, die viel vertragen können, selbst bei großen Quantitäten geistiger Getränke, die sie zu sich nehmen, nicht merklich verändert werden, giebt es wieder andere, die schnell durch alle Stadien bis zu ungemessener Lustigkeit, sentimentaler Freundschaftsversicherung, ebenso leicht aber auch zu Zornesausbrüchen, zu Streit und Händelsucht übergehen. Auf diese Art angelegt ist Lieutenant Cassio in Othello. Als ihn Jago zur Theilnahme an einem Gelage auffordert, erwidert er:

Akt II, 3:

Nicht heute Abend, lieber Jago; ich habe einen sehr schwachen, unglücklichen Kopf zum Trinken. Mir wär's lieb, wenn die Höflichkeit eine andere Sitte der Unterhaltung erfände..... Ich habe heute Abend nur Einen Becher getrunken, der noch dazu stark mit Wasser gemischt war, und sieh nur, wie es mich verändert hat. Ich habe leider diese Schwachheit und darf meinen Kräften nicht mehr zumuthen.

Jago urtheilt ganz richtig über ihn:

Wenn ich ihm nur Ein Glas aufdrängen kann,
Zu dem, was er an diesem Abend trank:
Wird er so voller Zank und Aerger sein
Als einer Dame Schooßhund ....

Der Plan des Jago gelingt, denn Cassio trinkt mehr und mehr, trotzdem er selbst gesteht:

Auf Ehre, haben Sie mir nicht schon einen Hieb beigebracht! *(given a rouse*: Rausch?)

Er wird lustig und geräth endlich in das Stadium des Unsinnschwatzens:

Wie gesagt — der Himmel ist über uns Allen; und es sind Seelen, die müssen selig werden — und andere, die müssen nicht selig werden u. s. f.

Mit der den Trunkenen eigenen Selbsttäuschung sagt er dann:

Ihr müßt nicht glauben, meine Herren, daß ich betrunken bin — dies ist mein Fähndrich — dies ist meine rechte Hand — dies meine linke Hand — ich bin also nicht betrunken, ich stehe noch ziemlich gut und spreche noch ziemlich gut. —

Es folgt nun das Stadium der Händelsucht, in welchem der von Rodrigo absichtlich gereizte Cassio mit dem Montano in Streit geräth, obgleich dieser nur Frieden stiften will. Diese ganze Steigerung ist sehr gut gezeichnet, und auch hier verräth sich die Hand des Meisters. Mancher Bühnendichter, der bei Darstellung der Trunkenheit den Fehler begeht, einen, eben noch ganz nüchternen Menschen im nächsten Augenblicke toll und voll sein zu lassen, kann am Cassio Naturwahrheit studiren.

Durch die strafenden Worte Othello's wieder zu sich selbst gebracht, philosophirt Cassio folgendermaßen:

> Trunken sein und wie ein Papagei plappern? und renommiren und toben und Bombast schwatzen mit unserm eignen Schatten? o du unsichtbarer Geist des Weins, wenn du noch keinen Namen hast, an dem man dich kennt, so heiße Teufel. —
>
> Ich besinne mich auf einen Haufen Dinge, aber auf nichts deutlich; auf einen Zank, aber nicht weswegen. O, daß wir einen bösen Feind in den Mund nehmen, damit er unser Gehirn stehle! — Daß wir durch Frohlocken, Schwärmen, Vergnügen und Aufregung uns in Vieh verwandeln! —
>
> *Jago.* Nun aber, du scheinst mir jetzt recht wohl; wie hast du dich so schnell erholt?
>
> *Cassio.* Es hat dem Teufel Trunkenheit gefallen, dem Teufel Zorn Platz zu machen. Eine Schwachheit erzeugt mir die andre, damit ich mich recht von Herzen verachten möge. — Jetzt ein vernünftiges Wesen sein, bald darauf ein Narr, und plötzlich ein Vieh, — o furchtbar! — Jedes Glas zuviel ist verflucht, und sein Inhalt ist ein Teufel.

Drei Stufen der Trunkenheit werden genannt von dem Narrn in Was ihr wollt, Akt I, 5:

> Der erste Trunk über den Durst macht zum Narren, der zweite toll, der dritte ersäuft.

Der geprügelte Trinkulo in Sturm, Akt III, 2 ruft aus:

> Seid ihr um euern Verstand gekommen und ums Gehör auch? Zum Henker eure Flasche! So weit kann Sekt und Trinken einen bringen.

Ein guter Kenner von den physiologischen Wirkungen des Trunkes ist der Pförtner in Macbeth, Akt II, 2. Ganz richtig sagt derselbe, daß der Trunk außer rothen Nasen Schlaf, Urin und Buhlerei befördere, daß aber für letztere mehr die Begierde erregt werde, während die Kraft zur Ausführung Dämpfung erleide.

Lady Macbeth vergleicht die Trunkenheit mit einer chemischen Operation. Die Dünste des Weines steigen zum Gehirn empor und umnebeln dasselbe. Der Schädel ist der Dampfhelm.

Macbeth, Akt I, 7.

Lady Macbeth spricht aber auch aus, daß mäßiger Weingenuß Muth und Kraft verleiht, während ein Uebermaaß betäubt und lähmt.

Akt II, 1.

Verschiedene englische Schriftsteller geißeln den Hang ihrer Nation zum Trunke, auch Shakespeare thut es.

Othello II, 3:

> *Jago.* Ich hab's in England gelernt, wo sie, das muß man sagen, sich gewaltig auf das Bechern verstehen. Euer Däne, euer Deutscher, euer dickbäuchiger Holländer — sind alle nichts gegen den Engländer. —
>
> Den Dänen trinkt er euch mit Gemächlichkeit untern Tisch; es wird ihn wenig angreifen, den Deutschen caputt zu machen *(to overthrow,* umzustürzen); und den Holländer zwingt er zur Uebergabe, eh' der nächste Humpen gefüllt werden kann.

Hamlet ist zwar Däne, aber der von ihm ausgesprochene Tadel ist auf England zu beziehen.

Hamlet I, 4:

> Der König wacht die Nacht durch, zecht vollauf,
> Hält Schmaus und taumelt den geräusch'gen Walzer;
> Und wie er Züge Rheinweins niedergießt,
> Verkünden schmetternd Pauken und Trompeten
> Den ausgebrachten Trunk. —
> Dies schwindelköpf'ge Zechen macht verrufen
> Bei andern Völkern uns in Ost und West;
> Man heißt uns Säufer, hängt vor unsre Namen
> Ein schmutzig Beiwort . . .

Doch auch die Deutschen haben ihren schon seit Tacitus wohlerworbenen Ruf, starke Zecher zu sein, zu Shakespeare's Zeit nicht eingebüßt. Der junge Deutsche, des Herzogs von Sachsen Neffe, kommt wegen seiner Trunksucht im Kaufmann von Venedig (Akt I, 2) sehr übel weg.

Porzia hofft ihn los zu werden, wenn sie einen Römer voll Rheinwein auf das falsche Kästchen setzen läßt, denn dieses würde er ohne Zweifel wählen. Sie aber wolle alles lieber als einen Schwamm heirathen.

Das zu Shakespeare's Zeit beliebteste Getränk war, nach seinen Dramen zu schließen, alter Sekt, *old sack,* auch Kanariensekt *(canary).* Sekte nannte man die spanischen Weine, welche aus Trauben gewonnen worden waren, die man so lange am Stocke hatte hängen lassen, bis der Wassergehalt zum Theil durch Sonne und Luft eingetrocknet war (spanisch *secato*), so daß der Saft zuckerreicher wurde und bei der Gährung einen größeren Alkoholgehalt entwickelte. Der *canary,* auch Malvasier genannt, stammte von den kanarischen Inseln. Ob der Name *sack* von dem spanischen Worte *secato,* oder wie Andere wollen, daher

rührt, daß die spanischen Weine in ledernen Schläuchen *(sack)* geliefert wurden, müssen wir dahingestellt sein lassen. Es giebt süße und herbe Sekte, letzteren setzte man Zucker zu, wie wir von Falstaff erfahren, auch wurden sie zu Glühwein verwendet, in welchen man geröstetes Weißbrod, selbst Eier mischte. Auch den Preis des *sack* erfahren wir aus den Rechnungen, welche Prinz Heinrich aus Falstaff's Taschen nehmen ließ. Zwei Gallons sind mit 5 Schilling 8 Pfennige angesetzt, und da das Weingallon beinahe vier Liter hält, so hätte der Liter nach unserem Gelde ungefähr 90 Pfennige gekostet. Außer *sack*, *canary*, wird noch *bastard*, ein süßer spanischer Wein, theils weiß, theils braun, Rheinwein, Bordeauxwein, *malmsy* (Malvesier) genannt. Bier wird bei Shakespeare seltener erwähnt, meist führt er die Mischung von erhitztem Bier mit Zucker und gerösteten Aepfeln an, welche *wassel*, *wassail* heißt und sehr berauschend gewesen zu sein scheint (Hamlet I, 4. Macbeth I, 7).

Gebrannten Sekt *(burnt sack)* erwähnen:

Lustige Weiber von Windsor II, 2 und III, 5.

Von Arzeneimitteln sprechen noch:

Heinrich IV. I. v, 5, wo Falstaff purgiren und den Sekt lassen will, um an Umfang abzunehmen.

Heinrich IV. II. iv, 1. Der Krieg mit einer Purganz verglichen, welche die Verstopfung der Lebensadern reinigt und üppige Gemüther heilt, welche an zuviel Glück kranken.

Verlorene Liebesmühe II, 2. Purganz erwähnt.

Heinrich IV. II. i. 1:

So fochten sie mit Ekel und gezwungen,
Wie man Arznei nimmt.

Heinrich IV. II. iii, 1:

Noch ist es uns wie Unordnung im Körper,
Den guter Rath und wen'ge Arzenei
Zu seiner vor'gen Stärke bringen kann.

Heinrich IV. II. iii, 2. Die Trennung einem ätzenden Mittel verglichen, welches angewendet werden muß, das Leben zu retten.

Heinrich VIII. I, 1. Mäßigung als Heilmittel empfohlen.

Heinrich VIII. IV, 2:

Zur rechten Zeit war die Arznei mir Heilung.

Sommernachtstraum III, 2. Lysander nennt die Geliebte *loathed medicine, hated potion.*

Sturm II, 1:

Ihr reibt den Schaden,
Statt Pflaster aufzulegen.

Viel Lärmen um Nichts V, 1:

Man heilt mit Trost nur Schmerz, den man nicht selbst fühlt . . .

Philosophie kein Mittel gegen Zahnweh.

Maaß für Maaß II, 2. Hoheit trägt eine Art Heilkraft in sich.

Was ihr wollt II, 3. Maria sagt: mein Trank *(physic)* wird bei ihm (Malvolio) wirken.

Wie Branntwein auf eine *midwife*, erwidert *Sir Tobias*.

Cymbeline I, 6. Die Königin rühmt den Trank, welchen sie fallen ließ, damit ihn Pisanio behalten soll; er habe den König fünf Mal vom Tode errettet.

Cymbeline III, 5. Pisanio übergiebt dasselbe Fläschchen der Imogen und rühmt den Inhalt als Stärkungsmittel.

Die beiden Veroneser II, 4:

Proteus. Mir, als ich krank war, gabst du bittre Pillen!
Jetzt reich' ich dir dieselbe Arzenei.

Troilus und Cressida I, 3. Arzenei für den Stolz des Achilles.

Daselbst V, 11. Eine schöne Arznei für meine Gliederschmerzen.

Ende gut, Alles gut III, 2:

. . . . unsre muntre Jugend,
Von Frieden übersatt, wird Tag für Tag
Arznei hier suchen.

Wie es euch gefällt III, 2:

Nein, ich will meine Arzenei nicht wegwerfen . . .

Eine große Rolle spielte früher im Arzeneischatze der Balsam, welchen man für unentbehrlich bei Behandlung von Wunden betrachtete. Vor der Entdeckung Amerikas kannte man unter Balsam nur das Produkt des Balsambaums: den Mekkabalsam. Mit der Zeit übertrug man den Namen nicht allein auf ähnliche von der Natur gelieferte harzigölige, aromatisch riechende Stoffe, sondern auch auf künstliche Zusammensetzungen, deren Zahl Legion ist. Paracelsus lehrte, daß die Natur aus den Kräften des Körpers in jeder Wunde, in jedem Geschwüre einen Balsam absetze, der die Wunden allein heile. Oft komme derselbe von äußeren Dingen, von Pflanzen, Bäumen und heiße alsdann besonders Balsam. Bringe man denselben auf eine Wunde, so verwandle die Natur ihn in thierische Materie und veranlasse dadurch Vernarbung. Wir wissen heutzutage, daß alle diese Stoffe auf Wunden dadurch günstig wirken, daß sie eine Decke über dieselbe bilden und Fäulniß erregende Stoffe abhalten oder zerstören. Der Balsam als Wundmittel wird genannt:

König Richard II. I, 1:

Durchbohrt hat mich der Lästrung gift'ger Speer,
Kein Balsam als sein Herzblut kann dies dämpfen . . .

Timon von Athen III, 5.
Heinrich VI. III. IV, 8.
Coriolanus I, 6.

Auch auf das Apothekergewicht macht Shakespeare Anspielungen. Wie bei uns früher war auch in England die Unze als 12. Theil des Medicinalpfundes gebräuchlich *(ounce)*. Die Unze hatte acht Drachmen *(dram)*, die Drachme drei Skrupel *(scruple)*, der Skrupel zwanzig Gran *(grain)*. In Heinrich IV., Thl. II. I, 2 sagt Falstaff zum Oberrichter, ob er den Trank der Verhaftung über sich ergehen lassen werde, *the wise may make some dram of a scruple, or indeed a scruple itself:* der Weise kann eine Drachme von einem Skrupel, ja wohl gar einen ganzen Skrupel hegen. Das Wortspiel, welches hier mit Skrupel gemacht wird, ist auch uns verständlich; da aber *dram*, die Drachme, drei Mal mehr ist als ein Skrupel, so müssen wir annehmen, daß der Dichter das Verhältniß des Gewichtes nicht genau gekannt habe, er hätte sonst sagen können: *some grain of a scruple.* Dieselbe Zusammenstellung findet sich in:

Was ihr wollt III, 4:

That no dram of a scruple, no scruple of a scruple . . .

Ende gut, Alles gut II, 3:

Yes, good faith, every dram of it; and I will not bate thee a scruple.

Was ihr wollt II, 5:

. . . if I lose a scruple of this sport, let me be boiled to death with melancholy.

Schlafmachende, narkotische, giftige Mittel.

Kein zweiter Dichter hat so treffende, ergreifende Worte über den Schlaf ausgesprochen, wie Shakespeare. Der Nachdruck, mit welchem er die Schrecken der Schlaflosigkeit beschreibt, ist so groß, daß man versucht sein könnte, mit *Dr. Bucknill* anzunehmen, Shakespeare habe selbst an Schlaflosigkeit gelitten, sonst würde er nicht im Stande gewesen sein, mit so erschütternder Gewalt über die Leiden derselben zu schreiben. Daß Schlaflosigkeit eine der größten Klagen von Seiten der Kranken bildet, weiß jeder Arzt, und jeder Arzt wird dem, was der Dichter über diesen Gegenstand sagt, seine bewundernde Zustimmung geben. Die wichtigsten Stellen sind König Heinrich IV., Thl. II. III, 1, wo der kranke König über das Räthsel nachdenkt, warum der Schlaf lieber bei den ärmsten Unterthanen in rauchigen Hütten auf unbequemer Streu einkehre als in den Palästen der Großen; ja, selbst den Schifferjungen im Mast-

korbe während eines Sturmes eher einwiege, als den König in der stillsten Nacht. „Schwer ruht das Haupt, das eine Krone drückt", endigt er seinen Monolog.

Dasselbe Thema behandelt Prinz Heinrich in demselben Stücke Akt IV, 4. Die Krone wird ein unruhvoller Bettgenoß genannt, welche des Schlummers Pforten weit offen läßt, während der Arme, dessen Stirn mit grobem Tuch umwunden ist, die Nacht verschnarcht.

Ebenso König Heinrich V. IV, 1.

König Heinrich VI. III. II, 5.

Der Schlaf ist heilig, deshalb schrecken selbst die verhärteten Mörder, welche Gloster gedungen hat, davor zurück, den Herzog von Clarence im Schlafe zu erdolchen.

Richard III. I, 4:

Zweiter Mörder. Wie? sollen wir ihn so im Schlaf erstechen?

Erster Mörder. Nein, er wird sagen, das war feige von uns, wenn er aufwacht.

Zweiter Mörder. Wenn er aufwacht! Ei Narr, er wacht gar nicht wieder auf bis zum großen Gerichtstage.

Erster Mörder. Ja, dann wird er sagen, wir haben ihn im Schlaf erstochen.

Aehnlich spricht Macbeth:

Macbeth II, 1:

Mir war als rief es: Schlaft nicht mehr, Macbeth
Mordet den Schlaf! Ihn, den unschuld'gen Schlaf;
Schlaf, der des Grams verworrn'n Gespinnst entwirrt,
Den Tod von jedem Lebenstag, das Bad
Der wunden Müh', den Balsam kranker Seelen,
Den zweiten Gang im Gastmahl der Natur,
Das nährendste Gericht beim Fest des Lebens. —

Stets rief es: „Schlaft nicht mehr!" durchs ganze Haus,
„Glamis mordet den Schlaf!" und drum wird Cawdor
Nicht schlafen mehr, Macbeth nicht schlafen mehr.

Gewiß geschieht es auch mit Vorbedacht, daß der Dichter die Lady Macbeth, welche ihren Gatten zur Ermordung des schlafenden Duncan angetrieben, ihre Strafe durch den Schlaf erleiden läßt. Im Schlafe wandelnd muß sie die begangenen Verbrechen stets von neuem durchmachen.

Schlaflosigkeit zu bannen, den ersehnten Schlaf, welcher auf natürliche Weise nicht kommen will, durch Arzeneimittel herbeizuführen, ist eine Hauptaufgabe des Arztes, wie in König Lear ganz richtig ausgesprochen wird:

Akt IV, 4:

> Die beste Wärt'rin der Natur ist Ruhe,
> Die ihm gebricht; und diese ihm zu schenken,
> Vermag manch wirksam Heilkraut, dessen Kraft
> Des Wahnsinns Augen schließen wird.

Sommernachtstraum III, 2:

> Noch höher wird des Grames Noth gesteigert,
> Seit sich sein Schuldner Schlaf zu zahlen weigert.

> Du Schlaf, der oft dem Grame Lind'rung leiht,
> Entziehe mich mir selbst auf kurze Zeit.

Die schlaferzeugenden, narkotischen Mittel sind zugleich Gifte, das heißt, sie gefährden in größeren Dosen das Leben. Der Begriff des Wortes Gift ist kein eng begrenzter, denn es giebt wenig wirksame Arzeneien, die nicht bei falscher Anwendung Schaden bringen, giftig wirken könnten, sowie kein Gift vorhanden ist, das nicht in kleiner, arzeneilicher Gabe als Heilmittel versucht und in gewissen Fällen als nützlich befunden worden wäre. Deshalb heißt es:

König Heinrich IV. II. 1, 1:

> Im Gift ist Arzenei, und diese Zeitung,
> Die, wär' ich wohl, mich hätte krank gemacht,
> Macht, da ich krank bin, mich beinah gesund.

Als schlafbringende Mittel werden von Shakespeare genannt:

Antonius und Cleopatra I, 5:

> Gieb mir Mandragora zu trinken, —
> Daß ich die große Kluft der Zeit durchschlafe.

Othello III, 3:

> *Not poppy, nor mandragora,*
> *Nor all the drowsy syrups of the world*
> *Shall ever medicine thee to that sweet sleep*
> *Which thou ow'dst yesterday.*

Poppy, Opium, *mandragora* und *drowsy syrups* werden hier als Schlaf machende Mittel aufgeführt. Ueber Opium, den Mohnsaft, brauchen wir nicht zu sprechen, da dieser wohlthätige Stoff, ohne den die ärztliche Kunst nur kümmerlich bestehen würde, auch dem Laien hinlänglich bekannt ist. Dagegen müssen wir der Mandragora eine längere Ausführung widmen. *Atropa Mandragora* (jetzt *Mandragora officinalis*), eine Pflanze aus der Familie der Solaneen (Nachtschattengewächse), war schon sehr früh als Schlafmittel im Gebrauch, ja, wir finden sie schon in der Orphischen Argonautenfahrt als im Garten der

Hecate wachsend aufgeführt. Die Wurzel wurde vor chirurgischen Operationen gegeben. In der neueren Zeit ist sie durch den Mohnsaft gänzlich aus unserem Arzeneischatze verdrängt worden. Bei den Arabern soll sie noch als schlaferzeugendes Mittel gebraucht, die Blätter sollen geraucht werden, und man rühmt die Wirkung als eine sehr angenehme. *All the drowsy syrups of the world* sind nicht alle Schlummerkräfte der Natur, wie es die Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung wiedergiebt, sondern alle (durch Kunst zusammengesetzten) schlaferzeugenden Syrupe in der Welt, was auf die schon berührte Sitte der damaligen Apotheken hindeutet, die arzeneilichen Stoffe mit Zucker zusammenzukochen. Wir besitzen noch einen *Syrupus Rhöados*, der, aus den Blättern des wilden Mohn dargestellt, früher als schlafmachend galt, während seine Unwirksamkeit heutzutage vollkommen anerkannt wird.

Außer der schlaferzeugenden Wirkung der *mandragora* gedenkt Shakespeare noch anderer Anwendungsweisen dieser Pflanze. Die Wurzel derselben ist nämlich meist zweispaltig und wurde schon seit Pythagoras als ein menschenähnliches Gebilde betrachtet, welches man zum Gegenstande abergläubischer Gebräuche machte. Sie diente, mit mythischem Dunste umgeben, den Zauberern, oder besser gesagt, den Betrügern als Alraun, der dem Besitzer übernatürliche Kräfte gab. Als Alraunwurzel mußte die Mandragora unter einem Galgen gewachsen sein, an welchem ein unschuldig Verurtheilter gehenkt worden war. Das Ausgraben der Wurzel war aber gefährlich, weil das Geschrei, welches sie beim Entfernen aus der Erde von sich gab, so furchtbar war, daß der Gräber davon sterben oder wahnsinnig werden mußte. Deshalb sollte ein Hund an die gelockerte Wurzel mit dem Schwanze gebunden werden, der sie herauszog, so daß kein Mensch zum Opfer zu fallen brauchte. Die Alraunwurzeln, welche Shakespeare (zum Unterschiede von dem Arzeneimittel *mandragora*) *mandrake* nennt, wurde noch besonders menschenähnlich geschnitzt und herausgeputzt, worauf sie als Geld-, Heck-, Galgen-, Erd- oder Alraun-Männchen galten, und oft an dumme, abergläubische Menschen für große Summen verkauft wurden. Die Stellen, in denen die Alraunwurzel (*mandrake*) genannt wird, sind folgende:

König Heinrich IV. II. III, 2: *and the whores called him mandrake.*
Daselbst I, 2: *Thou whoreson mandrake.*
König Heinrich VI. II. III, 2:

Would curses kill, as doth the mandrake's groan.

Romeo und Julia IV, 3:

And shrieks like mandrakes' torn out of the earth . .

Von den schlaferzeugenden Mitteln gelangen wir zu denen, welche einen narkotischen Zustand erzeugen, der Aehnlichkeit mit dem Tode hat. Ueber die Wirkungen der Gifte waren von je die wunderbarsten Meinungen verbreitet, welche vor den genauen Untersuchungen der heutigen Wissenschaft meist nicht bestehen konnten. So glaubte man, daß gewisse Mischungen wie *Aqua Toffana* die schreckliche Eigenschaft besäßen, sicher zu tödten, obgleich der damit Vergiftete durch kein Zeichen gewarnt werde, ja, noch lange nach der Vergiftung sich scheinbar ganz wohl befinde, bis er endlich ohne den geringsten Verdacht, daß ein Verbrechen gegen ihn begangen worden sei, unrettbar dahinsieche. Ebenso glaubte man an Mittel, die einen todähnlichen Schlaf herbeiführen, aus welchem man nach einiger Zeit frisch und gesund erwache.

Die Geschichte weiß seit uralten Zeiten viel zu erzählen von Verbrechen, die durch Vergiftung begangen wurden, und es ist kein Zweifel, daß man schon frühzeitig Gifte zu bereiten verstand. Medea ist die älteste uns bekannte Aerztin, Zauberin und Giftmischerin aus classischer Zeit. Sie war die Tochter der Hekate, welche in ihrem Garten Giftpflanzen baute, deren Verzeichniß wir in der Orphischen Argonautenfahrt finden. Von Liebe zu Jason hingerissen, giebt sie diesem Kräuter, durch welche er die feuerspeienden Stiere bändigt, die Schlange, welche das goldene Vließ bewacht, einschläfert. Aus Eifersucht ermordet sie die Kreusa, mit der sich Jason verheirathen will, durch ein vergiftetes Gewand, welches sie zum Hochzeitsgeschenke giebt. Auch Attalus Philometor, König von Pergamus, zog in seinem Garten Gifte und Gegengifte, mit denen er Versuche anstellte. Am bekanntesten aber ist Mithridates Eupator, König von Pontus, von welchem erzählt wird, daß er seinen Körper aus Furcht vor Vergiftung durch täglichen Gebrauch der Gifte abgehärtet habe. Vielleicht war er der erste Opiumesser. Daß eine Menge berühmter Männer schon in alter Zeit durch Gift hinweggeräumt wurden, oder sich durch Gift selbst entleibten, ist jedem Kenner griechischer und römischer Schriftsteller nichts Neues. In der Kaisergeschichte Roms spielen die durch Gift begangenen Verbrechen eine große Rolle, ja, wie aus Galen's Schriften hervorgeht, machten sogar Aerzte ein Geschäft daraus, Anweisung zur Giftmischerei zu geben. Diese Gewohnheit pflanzte sich in Italien bis in das Mittelalter und die neuere Zeit fort, und man verdächtigte die Italiener besonders in Deutschland, daß sie Giftmischer seien. Bei der damals herrschenden Unwissenheit wurde beinahe jeder Todesfall berühmter Persönlichkeiten auf Vergiftung geschoben. Bekannt ist ja, daß selbst die Pestepidemien einer Vergiftung der Brunnen durch die Juden zur Last gelegt wurden.

Der Ruf, den die Italienerin Katharina von Medici, Königin von Frankreich, als Giftmischerin hatte, veranlaßte vielleicht unseren Dichter, die Königin in Cymbeline zu schaffen, denn Katharina lebte ja zu seiner Zeit, und der Ruf der Unthaten, welche man ihr zuschrieb, war gewiß auch zu ihm gedrungen. Daß gerade Frauen, welche mit der Wirkung der Gifte vertraut werden, sich oft zu den größten Ungeheuern umwandeln, welche nur aus Vergnügen morden, beweist mehr als Ein Beispiel der Criminalgeschichte. Deshalb sagt Doctor Cornelius in Cymbeline ganz richtig der Königin, welche die Wirkung der Gifte an Thieren erproben will, gegenüber:

Solche Uebung
Muß, hohe Fürstin, euer Herz verhärten ...

Die Königin hat von Doctor Cornelius Mittel verlangt, welche angewandt, langsamen Tod bewirken, nicht schnell, doch sicher sind. Da er ihre böse Absicht durchschaut, erfüllt er ihre Wünsche nicht, sondern giebt ihr einen Trank, der nur den Schein des Todes herbeiführt, wie er beschreibt:

Cymbeline I, 6:

Verdächtig ist sie mir. Sie glaubt, sie habe
Ein zehrend Gift, doch kenn' ich ihren Sinn,
Und würde keinem, der ihr gleicht an Tücke,
So höll'schen Trank vertraun; das, was sie hat,
Betäubt und stumpft den Sinn auf kurze Zeit.
Vielleicht versucht sie's erst an Hunden, Katzen.
Dann immer höher auf; doch in dem Schein
Des Todes, den dies giebt, ist nicht Gefahr,
Es fesselt nur auf kurze Zeit den Geist,
Der um so frischer dann erwacht ...

Ebenso Akt V, 5:

Die Königin, mein Fürst, drang oft in mich,
Ihr Gift zu mischen; Trieb nach Wissenschaft
Gab stets sie vor, und sprach, sie wolle tödten
Nur niedrige Geschöpf', als Katzen, Hunde,
Die man nicht schont; ich, fürchtend, daß ihr Anschlag
Auf Größres ziele, mischt' ihr einen Trank,
Der, eingenommen, augenblicklich hemmt
Die Lebensgeister; doch nach kurzer Zeit
Erwachen alle Kräfte der Natur
Zum vor'gen Dienst.

Bald zeigt sich, daß Cornelius die Königin richtig beurtheilt hat. Dem treuen, ihr verhaßten Pisanio spielt sie ein Fläschchen des von Cornelius erhaltenen Mittels, das sie für tödlich hält, in die Hände:

Akt I, 6:

> Hier kommt ein schmeichlerischer Bub'; an ihm
> Prüf' ich's zuerst . . .
> Ich gab ihm etwas, wenn er es genießt,
> So hat sie keinen mehr, der Botschaft läuft
> Für ihren Schatz; und beugt sie nicht den Sinn,
> Soll sie es wahrlich bald auch kosten müssen.

Akt V, 5:

> Gab Pisanio,
> Sprach sie, das Fläschchen seiner Herrin, das
> Ich als Arznei ihm schenkt', ist sie bedient
> Wie Ratten man bedient.

Auch dem Könige, ihrem Gemahle, war das vermeintliche Gift bestimmt:

Akt V, 5:

> Sie gestand, daß sie für euch
> Ein tödtlich Mittel habe, das, genommen,
> Minutenweis' am Leben zehrt' und langsam
> Euch zollweis' tödten sollt', indessen sie
> Durch Wachen, Weinen, Pfleg' und Zärtlichkeit,
> Durch falschen Schein euch täuschte . . .

Aehnliche Absicht hegt sie gegen Imogen:

> Eure Tochter, der sie trügerisch
> So große Liebe zeigte, sie bekannt' es,
> War ein Skorpion im Aug' ihr; und sie wollte —
> Nur daß die Flucht sie hinderte — mit Gift
> Ihr Leben tilgen.

Wir erhalten Gelegenheit, die Wirkung, welche Cornelius seinem, der Königin als Gift gegebenen Mittel vindicirt, zu beobachten, denn Pisanio hat es der Imogen im Vertrauen auf die rühmenden Worte der Königin als Herzstärkung überlassen. Imogen aber trinkt aus dem Fläschchen, da sie sich in Folge der gehabten Aufregungen und Anstrengungen unwohl fühlt, in der Höhle, wo dann ihre Brüder sie im Todesschlafe finden. Die Behauptung des Doctor Cornelius bestätigt sich aber vollkommen, denn Imogen kommt nach einiger Zeit wieder zu sich.

Ganz dieselben Eigenschaften wie der Schlaftrunk des Doctor Cornelius in Cymbeline hat der destillirte Saft (*distilled liquor*), den der Bruder Lorenzo in Romeo und Julia der Julia übergiebt, damit sie, die schon mit Romeo vermählt ist, dem Ehebündnisse mit Graf Paris, welches ihre Eltern erzwingen wollen, ausweichen könne.

Romeo und Julia IV, 1:

Nimm dieses Fläschchen dann mit dir zu Bett
Und trink den Kräutergeist[1]), den es verwahrt,
Dann rinnt alsbald ein kalter matter Schauer
Durch deine Adern und bemeistert sich
Der Lebensgeister; den gewohnten Gang
Hemmt jeder Puls und hört zu schlagen auf.
Kein Odem, keine Wärme zeugt von Leben;
Der Lippen und der Wangen Rosen schwinden
Zu bleicher Asche; deiner Augen Vorhang
Fällt, wie wenn Tod des Lebens Tag verschließt.
Ein jedes Glied, gelenker Kraft beraubt,
Soll steif und starr und kalt wie Tod erscheinen.
Als solch ein Ebenbild des dürren Todes
Sollst du verharren zweiundvierzig Stunden,
Und dann erwachen wie vom süßen Schlaf.
Wenn nun der Bräutigam am Morgen kommt,
Und dich vom Lager ruft, da liegst du todt;
Dann (wie die Sitte unsres Landes ist)
Trägt man auf einer Bahr' in Feierkleidern
Dich unbedeckt in die gewölbte Gruft,
Wo alle Capulets von Alters ruhn.
Zur selben Zeit, wenn du erwachen wirst,
Soll Romeo aus meinen Briefen wissen,
Was wir erdacht, und sich hieher begehen.
Wir wollen Beid' auf dein Erwachen harren;
Und in derselben Nacht soll Romeo
Dich fort von hier nach Mantua geleiten . . .

Die hier vorhergesagte Wirkung tritt auch wirklich ein, als Julia trotz ihres Grausens vor dem Grabgewölbe, in welchem sie liegen soll, das Mittel des Mönches getrunken hat. Sie wird in einem solchen Zustande gefunden, daß Niemand an ihrem Tode zweifelt.

Akt IV, 5:

Capulet. Laßt mich sie sehn! Gott helf' uns! Sie ist kalt,
Ihr Blut steht still. Die Glieder sind ihr starr,
Von diesen Lippen schied das Leben längst,
Der Tod liegt auf ihr, wie ein Maienfrost
Auf des Gefildes schönster Blume liegt.

Trotzdem erwacht Julia zu der von Lorenzo angegebenen Zeit, aber das frevelhafte Spiel mißlingt, weil der nicht benachrichtigte Romeo sich neben der todtgeglaubten Geliebten vergiftet, ehe sie zu sich gekommen ist. Man begreift nicht, warum der Mönch nicht auf den Gedanken kam, Julia gleich nach Mantua zu dem Geliebten zu schaffen, statt mit

[1]) *distilled liquor* sagt nichts von Kräutergeist; ein destillirter Saft überhaupt

dem Schlaftrunke ein Unternehmen zu beginnen, das an tausenderlei Zufälligkeiten scheitern konnte.

Die heutige Wissenschaft kennt kein Mittel, welches die von Doctor Cornelius in Cymbeline, von Lorenzo in Romeo und Julia beschriebene und in den beiden Stücken sich auch wirklich vollziehende Wirkung hätte. Das Opium, auf welches die Beschreibung noch am ersten passen würde, erzeugt zwar auch in großen, lebensgefährlichen Dosen einen Zustand von Gefühllosigkeit, wobei die vergiftete Person bewegungslos und bewußtlos, ganz still mit geschlossenen Augen, mit dem Gesichtsausdrucke der völligsten Ruhe liegt. Aber Athem und Puls, wenn auch sehr selten und schwach, sind doch noch vorhanden, und wenn sie ganz geschwunden sind, ist auch der Tod eingetreten, von dem es kein Erwachen giebt. Da die Vergifteten sich auf keine Weise aus ihrem tiefen Schlafe erwecken lassen, so wäre immerhin möglich, daß Unkundige einen solchen Zustand der Betäubung für wirklichen Tod ansehen könnten. Niemand, nicht einmal der erfahrenste Arzt, ist aber im Stande, die Dosis genau zu bestimmen, welche einen todähnlichen Schlaf, aber auch ein sicheres Erwachen aus demselben zu einer gewissen Stunde voraussagen ließe. Leicht könnte bei gefährlicher Gabe der Erfolg sein wie bei „des Küsters Sohn in Dideldum", Patienten des Doctor Eisenbart, der bis jetzt noch nicht wieder aufgewacht ist.

Shakespeare ist nicht für die Erfindung eines Mittels, welches so unwahrscheinliche Wirkungen hat, verantwortlich zu machen. Er erhielt das Ganze vorgezeichnet in der italienischen Erzählung, die er zu seinem Stücke Romeo und Julia benutzte, und zwar nach der englischen Bearbeitung, einem epischen Gedichte des Arthur Brooke: *The Tragicall History of Romeus and Juliet, written first in Italian by Bandell, and now in Englishe by Ar. Br.* Dort ist die Wirkung des den Tod vortäuschenden Mittels genau so, wie sie Shakespeare adoptirte, beschrieben. Es heißt bei Brooke:

Nimm dieses Fläschchen und bewahr's dem Auge gleich,
Und an dem Hochzeitstag', eh' hell die Sonn' erscheint,
Füll' es mit Wasser dir bis an den Rand,
Dann trink' es und du sollst durch Adern, jedes Glied,
Ein süßes Schlummern gleiten fühlen und zuletzt
Von jedem Theil verlieren alle holde Kraft;
Bewegungslos und müßig soll dein Körper sein,
Kein Puls soll gehn, kein Herz dir schlagen in der Brust,
Nein, du sollst liegen ganz wie durch den Tod erstarrt.[1]

---

[1] Einleitung zu Romeo und Julia von Dr. Delius. Eigene Uebersetzung.

Ebenso wenig wie die neuere Wissenschaft das Schlafmittel des Bruder Lorenzo kennt, wird sie folgende Worte unterschreiben können:
Romeo und Julia II, 3:

> Die kleine Blume hier beherbergt gift'ge Säfte
> In ihrer zarten Hüll' und milde Heilungskräfte:
> Sie labet den Geruch und dadurch jeden Sinn,
> Gekostet dringt sie gleich zum Herzen tödtend hin.

Zwar sind die heilkräftigsten Stoffe zugleich in größeren Dosen Gifte, dagegen ist uns keine Blume bekannt, deren Geruch erquickt, während ihr Genuß tödtlich wirkte. Die Giftpflanzen sind vielmehr durch geruchlose, oder unangenehm riechende Blüthen ausgezeichnet.

Außer den schon angeführten (Mohnsaft und Mandragora) sind es nur wenige Gifte, welche Shakespeare mit Namen nennt:
Heinrich IV. II. IV, 4:

> *König.* Lern das, Thomas,
> Und deinen Freunden wirst du dann ein Schirm,
> Und goldner Reif, der deine Brüder bindet,
> Daß eures Bluts gemeinsames Gefäß,
> Vermischt mit Gifte fremder Eingebung,
> Was doch durchaus die Zeit hinein wird gießen,
> Nie leck mag werden, wirkt es auch so rasch
> Wie Akonitum, oder rasches Pulver.

Aconitum ist ohne Zweifel eine der am heftigsten wirkenden Giftpflanzen. Das aus dem Akonit (Sturmhut) dargestellte Alkaloid *Aconitin* ist so gefährlich, daß schon ein Centigramm hinreichen würde, mit großer Schnelligkeit zu tödten. Direkt in das Blut gebracht, vernichtet es das Leben blitzschnell, der Blausäure gleich. *Aconitum* war schon im Alterthum als Giftpflanze berüchtigt. Die orphische Argonautenfahrt führt es unter den Pflanzen auf, welche im Garten der Hekate gezogen werden. Medea braucht das Akonitum zu dem Gifttranke, welchen sie dem Theseus reichen will:
Ovid. Verwandlungen 32:

> Schon war Theseus genaht dem noch unkundigen Vater,
> Er, deß Tugend gestillt die korinthischen Doppelgestade.
> Diesem mengte Medea zu tödtlichem Trunk Akoniton,
> Welches sie selber vordem mitbracht' aus den scythischen Landen.
> Jenes ward, wie man sagt, an des echidneïschen Hundes
> Zähnen erzeugt. Tief streckt sich der Felskluft dunkelnder Eingang
> Mit abschüssigem Pfade, wodurch der tirynthische Halbgott,
> Wie er sich sträubt', und gegen den Tag und die zuckenden Schimmer
> Quer die Augen verdrehte, mit bindenden Ketten des Demants
> Weg den Cerberus zog, der, gereizt von wüthendem Zorne,
> Dreifach bellende Halle zugleich auftönte zum Himmel,

Und das grünende Feld mit weißlichem Schaume besprengte,
Dieser erharschte sofort, wie man glaubt, und in üppiger Nahrung
Triebsamen Grundes gepflegt, empfing er die Kraft des Verderbens.
Aber ihn nennt Akoniton das Landvolk, weil es auf harter
Klipp' am fröhlichsten wächst.

So schrecklich also war den Alten das giftige Akonitum, daß sie seine Entstehung dem Geifer des Cerberus, des dreiköpfigen Unterwelthundes, zuschrieben.

Ganz unbekannt wie mit manchem der schon angegebenen ist die neuere Wissenschaft auch mit dem Gifte, dessen schreckliche Wirkung der Geist in Hamlet beschreibt. Wir vermögen keinen Stoff zu nennen, der, in das unverletzte Ohr gegossen, unter den angegebenen Zeichen tödtet. Hamlet I, 5:

Da ich im Garten schlief,
Wie immer meine Stunde Nachmittags,
Beschlich dein Oheim meine sichre Stunde
Mit Saft verfluchten Bilsenkrauts[1]) im Fläschchen,
Und träufelt' in den Eingang meines Ohres
Das schwärende Getränk[2]), wovon die Wirkung
So mit des Menschen Blut in Feindschaft steht,
Daß es durch die natürlichen Kanäle
Des Körpers hurtig wie Quecksilber läuft
Und wie ein saures Lab in Milch getropft
Mit plötzlicher Gewalt gerinnen macht
Das leichte reine Blut. So that es meinem,
Und Aussatz schuppte sich mir augenblicklich,
Wie einem Lazarus mit ekler Rinde
Ganz um den glatten Leib.

Verführt durch die Aehnlichkeit von *hebenon* mit *henbane* hat man das hier gebrauchte Gift für Bilsenkraut erklärt. Das letztere hat aber gerade am allerwenigsten die oben beschriebenen Eigenschaften, ja, man könnte den ganzen Gehörgang voll Bilsenkrautsaft gießen, ohne besonderen Schaden anzurichten. *Hebenon* ist gewiß nichts anderes als Eibenbaum (nicht Ebenholz, wie Delius meint), *taxus baccata*, der seit uralten Zeiten als Baum des Todes galt und besonders zur Zauberei verwendet wurde. Blätter und Früchte sollen auch wirklich in geringem Grade als Narkotika wirken, Erbrechen, Schwindel, Erweiterung der Pupille, selbst Convulsionen hervorrufen. Für die Thatsache, daß der Eibenbaum (*taxus*) in alter Zeit, besonders bei Germanen und Galliern, zur Vergiftung verwendet wurde, führen wir keinen geringeren Gewährsmann auf, als Julius Caesar, welcher (*de bello Gallico, liber* VI, 31) sagt:

---

1) *Hebenon.*
2) *The leperous distilment*, das Destillat, welches aussätzig macht.

„Cativolcus, König der Eburonen, nahm sich durch *taxus*, der in Gallien und Germanien in Menge wächst, das Leben.“ Freilich ist der Saft des Eibenbaumes ebenfalls nicht im Stande, die Folgen herbeizuführen, welche der Geist in Hamlet beschreibt. Am allerwenigsten wird er die Wirkung haben, das Blut augenblicklich zum Gerinnen zu bringen und die Haut mit Anssatz zu überziehen, besonders da ja doch der Tod augenblicklich nach dem Eingießen des Saftes eingetreten ist. Man ist versucht zu glauben, daß Shakespeare die nach der Vergiftung mit syphilitischem Contagium eintretenden Veränderungen im Sinne gehabt habe, die ihm, wie wir später finden werden, sehr gut bekannt waren. Ob er irgendwo die Beschreibung eines so merkwürdig wirkenden Mittels vorfand, wie der Geist in Hamlet es schildert, ist uns nicht bekannt.

Ganz verschieden von der besprochenen zeigt sich die Kenntniß des Dichters über die Wirkung der Gifte in der Schilderung, welche Laertes von dem Stoffe giebt, mit dem er die Spitze seines Rapieres salben will, um Hamlet damit zu tödten:

Hamlet IV, 7:

Ich will's thun
Und zu dem Endzweck meinen Degen salben.
Ein Charlatan verkaufte mir ein Mittel[1]),
So tödtlich, taucht man nur ein Messer drein,
Wo's Blut zieht, kann kein noch so köstlich Pflaster[2])
Von allen Kräutern unterm Mond, mit Kraft
Gesegnet, das Geschöpf vom Tode retten,
Das nur damit geritzt ist; mit dem Gift[3])
Will ich die Spitze meines Degens netzen,
So daß es, streif' ich ihn nur obenhin,
Den Tod ihm bringt.

Alles was Laertes hier sagt, ist wahrscheinlich, und kein Wort widerspricht den Erfahrungen der neueren Wissenschaft. Ohne daß wir den Namen des Giftes wissen, welches Laertes anwenden will, ist uns doch bekannt, daß jedes Mittel, welches in den Magen gebracht, nachtheilige Folgen für Gesundheit und Leben nach sich zieht, in viel kleinerer Gabe und weit rascher giftige Wirkungen äußert, wenn es direkt in den Blutstrom übergeführt wird. Ja, es giebt Stoffe, die im Verdauungskanale ganz unschädlich sind, während sie, durch eine Wunde mit dem Blute in Berührung gebracht, tödtlich wirken, und diese ver-

[1]) *Unction*, eine Salbe.

[2]) *Cataplasm*, erweichender Umschlag.

[3]) *Contagion* bedeutet Ansteckung und ist wohl absichtlich gewählt, weil die Vergiftung nicht durch den Mund, sondern durch Berührung, durch direkte Ueberführung in das Blut stattfindet.

dienen in der That den Namen Contagium (*contagion*), wie es Laertes nennt. Der Speichel wuthkranker Hunde, das Schlangengift, die Pfeilgifte der Indianer sind dergleichen Substanzen, die im Verdauungskanale keinen Schaden äußern, während sie, durch eine Verletzung in das Blut gebracht, oft augenblicklich tödten. Sie sind meist animalischen Ursprunges, und die Pfeilgifte, welche aus Pflanzenstoffen bereitet werden, würden auch vom Magen aus schaden, wenn sie in genügend großer Dosis eingeführt werden. Die an den Pfeilen befindliche Menge ist zu gering hierzu, so daß die Indianer das Fleisch der durch die vergifteten Pfeile getödteten Thiere ohne Schaden essen. Schon im Alterthum wurden Waffen mit Gift bestrichen. Am berühmtesten sind die in Schlangengift getauchten Pfeile des Herkules.

Die Stelle:

Collected from all simples that have virtue
Under the moon

soll nach Dr. Bucknill (*the Medical Knowledge of Shakespeare*) eine Anspielung auf die Macht, welche der Mond nach dem Glauben der Alten auf die Pflanzen äussert, enthalten. Uns scheint es mehr der sprichwörtlichen Redensart zu entsprechen, wie es auch Schlegel übersetzte: „von allen Kräutern unterm Mond."

Der König in Hamlet will des Laertes' Anschlag auf seinen Neffen noch durch einen Rückhalt sichern:

Hamlet IV, 7:

Wenn ihr vom Fechten heiß und durstig seid, —
Und er zu trinken fordert, soll ein Kelch
Bereit stehn, der, wenn er davon nur nippt,
Entging' er etwa eurem gift'gen Stich,
Noch unsern Anschlag sichert.

Wir haben die toxikologischen Kenntnisse dieses Mannes schon an der Art und Weise, mit der er seinen Bruder durch ein in das Ohr gegossenes Mittel aus der Welt schafft, bewundern können und finden es nur natürlich, daß seine Kunst noch über mehr Hilfsmittel gebietet. Die Königin stirbt denn auch schnell genug, nachdem sie statt ihres Sohnes aus dem vergifteten Kelch getrunken hat; jedoch nicht ohne den Mörder zu verrathen:

Nein, nein! Der Trank, der Trank! — O lieber Hamlet!
Der Trank, der Trank! — Ich bin vergiftet.

Schließlich zeigt sich auch, daß der Charlatan (*mountebank*), welcher dem Laertes das Mittel zum Salben des Rapieres verkauft hatte, nicht zu viel verspricht, sondern seine Kunden ehrlich bedient, denn das Quantum, mit dem die Degenspitze bestrichen worden war, reicht hin, den

Laertes selbst, den Hamlet und auch den König zu tödten. Laertes fühlt die Wirkung zuerst und ruft:

> Gefangen in der eignen Schlinge!
>
> ---
>
> Hier, Hamlet: Hamlet, du bist umgebracht.
> Kein Mittel in der Welt errettet dich,
> In dir ist keine halbe Stunde Leben.
> Des Frevels Werkzeug ist in deiner Hand,
> Unabgestumpft, vergiftet; meine Arglist
> Hat sich auf mich gewendet: sieh! hier lieg' ich,
> Nie wieder aufzustehn . . .

Von Vergiftung handelt ferner:

König Johann V, 6:

> Den König, fürcht' ich, hat ein Mönch vergiftet. —
> Ein Mönch, so sag' ich, ein entschloss'ner Schurke,
> Deß Eingeweide plötzlich barst.

Auch diese hier beschriebene Wirkung, von der wir in alten Schriften öfters lesen, muß in das Reich der Fabeln verwiesen werden. Wir kennen kein Mittel, welches plötzliche Berstung der Eingeweide hervorbringt. Vielleicht meinte man mit dieser Bezeichnung das nach manchen Giften eintretende Erbrechen, sowie die Durchfälle. Die hier aufgeführte Stelle bezieht sich auf den Gebrauch der Großen früherer Zeiten, die Speisen, welche ihnen aufgetragen wurden, vor ihren Augen kosten zu lassen; weil die Furcht vor Vergiftung allgemein war. Der Mönch, „ein entschlossener Schurke", hätte sich demnach selbst geopfert, denn er kostete die vergifteten Speisen, um den König sicher zu machen. Auf die Symptome, welche von dem sich vergiftet glaubenden Könige beschrieben werden, kommen wir später zurück.

Der verzweifelnde Romeo verlangt von dem armen Apotheker in Mantua ein Gift von folgenden Eigenschaften:

> . . . . solch scharfen Stoff,
> Der schnell durch alle Adern sich vertheilt,
> Daß todt der lebensmüde Trinker hinfällt,
> Und daß die Brust den Athem von sich stößt
> So ungestüm, wie schnell entzündet Pulver
> Aus der Kanone furchtbar'm Schlunde blitzt.
>
> ---
>
> *Apotheker.* Thut dies in welche Flüssigkeit ihr wollt,
> Und trinkt es aus; und hättet ihr die Stärke
> Von Zwanzigen, es hülf' euch gleich davon.

Der Apotheker in Mantua ist ein Mann von Wort; er macht es nicht wie wohl ein moderner Kunstgenosse thäte, der einem so ver-

störten Menschen wie Romeo statt des verlangten Giftes ein unschuldiges Brausepulver verabreichen würde. Der sterbende Romeo belobt ihn:

O wackrer Apotheker!
Dein Trank wirkt schnell.

Sehr interessant ist die Stelle in:
Macbeth I, 3:

War so was wirklich hier, wovon wir sprachen?
Oder aßen wir von jener gift'gen Wurzel,
Die die Vernunft bewältigt?

Macbeth hat soeben die Hexen gesehen, ihre glückverheißenden Worte gehört, doch als er sie näher befragen will, sind sie verschwunden. Shakespeare, der das Leben des Antonius im Plutarch gelesen hatte, erinnerte sich wohl der dort erzählten Begebenheit, daß Soldaten, auf des Antonius Zuge gegen die Parther, vom Hunger getrieben, eine aus der Erde gegrabene Wurzel verspeist hatten und davon wahnsinnig geworden waren. „Denn wer davon gegessen," so heißt es dort, „vergaß alles, bekümmerte sich um nichts und hatte kein andres Geschäft, als jeden vorkommenden Stein zu bewegen und umzuwenden. Dies that er mit solchem Eifer, als wenn er die wichtigste Arbeit zu verrichten hätte. Die ganze Ebene wimmelte von Soldaten, die zur Erde gebückt die Steine herauswühlten und anders wohin legten. Darauf erfolgte ein Erbrechen von Galle und zuletzt der Tod, weil es auch an Wein fehlte, der noch das einzige Gegenmittel war." Welche Wurzel der Dichter im Sinne hat, kann nicht mit Sicherheit bestimmt werden, jedenfalls aber meint er eines jener narkotischen Mittel, deren Genuß Hallucinationen hervorbringt, das heißt täuschende Gesichts-, Gehörsempfindungen, die nicht wirklichen Eindrücken entsprechen. Delius, Anmerkungen zu Macbeth, bezieht die Worte *insane root* auf eine Stelle, die Shakespeare gekannt habe: *Henbane is called Insana, mad, for the use thereof is perillous; for it be eate or dronke, it breedeth madnesse, or slow lykenesse of sleepe. Therefore this hearb is called commonly Mirilidium, for it taketh away wit and reason.*[1]) Gifte, welche einen Sinnesrausch erzeugen, sind besonders Opium, Schierling, Tollkirsche, Bilsenkraut, Stechapfel u. dergl. Am häufigsten werden wohl die Wurzeln von Schierling und Tollkirsche von Unkundigen genossen und bringen so am häufigsten die von Macbeth gemeinten Sinnestäuschungen hervor. Wibmer berichtet von zwei wandernden Priestern, welche sich nach dem Genusse von Schierlings-

[1]) Bilsenkraut wird *insana*, verrückt, genannt, denn sein Gebrauch ist gefährlich; es werde gegessen oder getrunken, so bringt es Verrücktheit oder Schlafsucht. Deshalb wird dieses Kraut *mirilidium* gewöhnlich genannt, weil es Witz und Verstand hinwegnimmt.

wurzeln für Gänse hielten und demgemäß in Pfützen und Teiche sprangen. In den Hexenprocessen haben die angeklagten unglücklichen Frauen oft so tolles Zeug ausgesagt, daß man darüber erstaunen muß, doch verliert diese Erscheinung viel von ihrer Räthselhaftigkeit durch die Thatsache, daß sich die Frauen, welche vorgaben, Hexen zu sein, mit einer Salbe den ganzen Körper einrieben, welche aus Nachtschatten, Tollkirsche, Mandragora, Opium, Schierling, Akonit u. a. m. zusammengesetzt war. In Folge davon verfielen sie in einen narkotischen Schlaf, dessen Träume ihnen allerlei Tollheiten vorgaukelten. Wieder erwacht, erzählten sie dann von der Hexenversammlung, welcher sie beigewohnt haben wollten, ohne von der Stelle gekommen zu sein. Geiler von Kaisersberg bezeugt dies aus eigener Erfahrung, und auch Cervantes, der Zeitgenosse Shakespeare's erwähnt die Hexensalbe in seinen Werken.

Ein eigenthümliches Gift nennt:
Viel Lärmen um Nichts Akt V, I:

Don Pedro. Rennt nicht dies Wort wie Eisen durch dein Blut?
Claudio. Ich habe Gift getrunken, als er sprach.

Die Nachricht, daß Hero unschuldig angeklagt ist, rennt wie Eisen durch das Blut ihres Liebhabers; also wird Eisen als ein dem Blute feindseliger Stoff aufgefaßt, während wir jetzt wissen, daß Eisen ein Hauptbestandtheil der Blutkörperchen ist und daß gesundes Blut ohne Eisen gar nicht existiren kann. Die neuere Medicin sucht Blutarmuth, Bleichsucht durch Eisenmittel zu heilen. Verwundung durch spitzes Eisen kann nicht gut gemeint sein, sonst würde ein fester Körpertheil genannt werden, nicht aber das Blut.

Die Arzeneimittel bestanden zu Shakespeare's Zeiten meist aus Pflanzenstoffen, und über die Wirkung der Metalle hatte man noch wenig Kenntnisse.

In König Heinrich VI., II. III, 3. erinnert der sterbende Cardinal Beaufort an eine Sitte der früheren Zeiten:

Gebt mir zu trinken, heißt den Apotheker
Das starke Gift mir bringen, das ich kaufte.

Das Alterthum kannte keine Schonung gegen den gefangenen Feind. Zur römischen Kaiserzeit war das Leben gerade der Vornehmsten ein Hangen und Bangen über einem Abgrunde, in den die Laune wahnsinniger Despoten einen Jeden zu jeder Zeit stürzen konnte. Deshalb trug man Gift bei sich, um der Hinrichtung zuvorzukommen. Die römischen Damen bewahrten es in den Höhlungen ihrer Haarpfeile, die Männer in den Kästen ihrer Ringe auf, und wir erfahren von Manchem, der sich vergiftete, oder wenigstens vergiften wollte. Das berühmteste Beispiel ist das des Hannibal, der seiner Auslieferung an die Römer,

seine Todfeinde, zuvorkam, indem er sich durch Gift entleibte. Auch viel später noch blieb der Gebrauch, daß hochgestiegene Männer, welche der Beständigkeit ihres Glückes nicht trauten, fortwährend Gift bei sich trugen. In Italien sollen außerdem gifthaltende Ringe verkauft worden sein, vermittelst deren man einen Anderen, dem man die Hand drückte, vergiften konnte. Da dies ohne Verwundung nicht möglich war, so müßte doch der Vergiftete sogleich Verdacht geschöpft haben.

Allbekannt ist, daß sich Cleopatra der Schmach, bei dem Triumphe des Octavius öffentlich aufgeführt zu werden, durch Vergiftung entzog, und allgemein wird angenommen, daß sie sich giftige Schlangen, die ihr in einem Korbe voll Feigen gebracht wurden, zu verschaffen gewußt habe, durch deren Bisse sie und ihre Gefährtinnen sich tödten ließen. Daß dies nur Vermuthung sei, erhellt daraus, daß man von Schlangen, die bei Cleopatra gefunden worden seien, nichts erzählt. Viel leichter hätte sich Gift zu ihr bringen lassen, als eine Brillenschlange, auch trug sie gewiß nach damaliger Sitte Gift in der Höhlung ihrer Haarnadel. Caesar, der Cleopatra und ihre Dienerinnen todt findet, spricht ein zur Zeit Shakespeare's geltendes Vorurtheil aus:

Antonius und Cleopatra V, 2:

> Hätten sie Gift geschluckt, so fände sich
> Geschwulst von außen; doch sie gleicht dem Schlaf,
> Als wollte sie Anton von neuem fangen
> Im starken Netz der Schönheit.

Der Dichter folgte genau der Erzählung des Plutarch im Leben des Antonius.

Wie wir schon oben angeführt haben, sollten die Eingeweide nach Vergiftung bersten. Daß es geradezu gegen eine Vergiftung durch Schlangenbiß spräche, wenn man die Cleopatra ohne äußere Spuren von Verletzung, ohne Geschwulst gefunden hätte, sieht heutzutage wohl jedes Kind ein. Gerade nach dem Bisse giftiger Schlangen bildet sich um die kleine Wunde ein rother Hof, worauf die ganze Nachbarschaft heftig anschwillt. Dagegen braucht ein, durch den Mund genommenes, schnell tödtendes Gift nicht die geringste Veränderung der äußeren Theile herbeizuführen.

Zu den Vorurtheilen, welche vor den Untersuchungen der exakten Wissenschaft nicht bestehen können, müssen wir auch den früher allgemein verbreiteten Glauben rechnen, daß es Gifte gebe, die während und nach dem Einnehmen kein Zeichen von Unwohlsein hervorrufen, dennoch aber nach einer längeren Zeit ganz sicher tödten. Das *Aqua Toffana* besonders sollte diese Eigenschaft haben. Glücklicherweise ist ein Stoff mit solchen höllischen Kräften nicht bekannt, denn ein Gift,

welches längere oder kürzere Zeit nach dem Einnehmen keine Symptome von Unwohlsein erzeugt, ist für Denjenigen, welcher es genommen hat, kein Gift mehr, und eine Substanz, welche nach und nach ohne besonders hervorstechende Zeichen tödten soll, müßte in kleinen, nicht augenblicklich angreifenden Dosen längere Zeit gegeben werden, wie dies oft bei den metallischen Giften: Arsen, Blei, Quecksilber geschieht, mit denen sich die Arbeiter gewisser Industriezweige vergiften, indem sie fortgesetzt kleine Quantitäten im Staube, der sich bei ihrer Arbeit entwickelt, einathmen oder verschlucken. Außer der schon angeführten Stelle in Cymbeline finden wir die fabelhafte Wirkung eines, lange Zeit nach dem Einnehmen erst tödtenden Giftes:

Sturm III, 3:

> ... ihre große Schuld,
> Wie Gift, das lang' nachher erst wirken soll,
> Beginnt sie jetzt zu nagen.

Wintermärchen I, 1:

> ... kannst den Becher würzen,
> Der meinem Feind ein ew'ger Schlaftrunk würde,
> Mir stärkend Heilungsmittel.
>
> *Camillo.* Herr, mein Fürst,
> Thun könnt' ich's wohl und nicht durch rasche Mittel,
> Nein, durch ein langsam zehrendes, das scharf
> Nicht wirkt wie Gift.

Othello III, 3:

> *Jago.* Der Mohr ist schon im Kampf mit meinem Gift.
> Gefährliche Gedanken sind gleich Giften,
> Die man zuerst kaum wahrnimmt am Geschmack,
> Allein nach kurzer Wirkung auf das Blut
> Gleich Schwefelminen glühn.

Bei der geringen Kenntniß der früheren Zeiten darf man sich nicht wundern, daß natürliche Krankheiten als Folge von Vergiftungen durch Feinde aufgefaßt wurden. Selten starb im Mittelalter ein hervorragender Mann, ohne daß seine Gegner beschuldigt worden wären, den Tod desselben durch Vergiftung herbeigeführt zu haben. War nun gar eine Bewirthung vorausgegangen, so gab es keinen Zweifel mehr, auch wenn er nach derselben ganz gesund geblieben war. Es sollte ja eben Gifte geben, die erst nach Wochen und Monaten wirkten. Wir wissen nun freilich, daß nur die Krankheitscontagien eine solche Wirkung haben. Ihre ersten Keime können sich unbemerkt in den Körper einschleichen, und erst nachdem sie sich weiter entwickelt, bricht die Krankheit in ihrer ganzen Gewalt aus. Von Menschenhand bereitete Mittel aber haben solche Folgen nicht.

Von Giften und Vergiftung handeln ferner:

Romeo und Julia III, 5:

Der soll ein kräftig Tränkchen ihm bereiten,
Das bald ihn zum Gefährten Tybalt's macht.

Heinrich IV. I. I, 3:

Ich wollt' ihn mit 'nem Kruge Bier vergiften.

Daselbst V, 4:

... so konnt' ich ja gewähren lassen
Die freche Hand des Douglas über euch,
Die euch so schleunig hätte weggerafft,
Als alle gift'gen Tränke in der Welt.

Heinrich VIII. I, 1:

Der Fleischerhund trägt Gift im Maul, und ich
Vermag nicht, ihn zu knebeln...

Daselbst III, 2:

Dir wird zu Gift die Frommheit selbst verkehrt.
(All goodness
Is poison to thy stomach.)

Coriolanus III, 1:

Und diese Meinung
Soll bleiben in sich selbst verschloss'nes Gift,
Nicht Andre mehr vergiften noch...

Mit Eins reißt aus
Die vielgespaltne Zung', laßt sie nicht lecken
Das Süß, was ihnen Gift ist.

Timon von Athen IV, 3:

Erde,
Gieb Wurzeln mir!
Wer Bess'res in dir sucht, dem würz' den Gaumen
Mit deinem schärfsten Gift!

Tim. Ich wollte, Gift gehorchte mir und wüßte meine Meinung.
Apem. Und wohin wolltest du es senden?
Tim. Dein Mahl zu würzen.

Othello IV, 1:

Schaff' mir Gift, Jago, diese Nacht.
Jago. Thut es nicht mit Gift; erdrosselt sie in ihrem Bett.

Daselbst II, 1:

Der Gedanke
Nagt wie ein fressend Gift an meinem Innern.
(Like a poisonous mineral.)

Daselbst III, 3:

... ich will im Stillen
Ein schnelles Todesmittel mir verschaffen
Für diesen schönen Teufel.

Maaß für Maaß I, 3:

So wird die Freiheit, ohne Maaß gebraucht,
In Zwang verkehrt; des Menschen Hang verfolgt
(Wie Ratten gierig selbst ihr Gift sich rauben)
Die durst'ge Sünd', und tödtlich wird ihr Trank!

Macbeth I, 7:

Dies Recht, mit unabweislich fester Hand,
Setzt unsern selbstgemischten gift'gen Kelch
An unsre eignen Lippen.

Daselbst III, 1:

In meinen Friedensbecher Gift gegossen.

Wir schließen mit den nur allzu wahren Worten Romeo's:

Romeo und Julia V, 1:

Da ist dein Gold, ein schlimm'res Gift den Seelen
Der Menschen, das in dieser eklen Welt
Mehr Mord verübt, als diese armen Tränkchen,
Die zu verkaufen dir verboten ist.
Ich gebe Gift dir; du verkaufst mir keins.

Blutlauf. Herz. Leber.

Zur Zeit Shakespeare's war die große Entdeckung noch nicht gemacht, durch welche die Gesetze des Blutkreislaufes im Körper klar gelegt wurden. Seit dem englischen Arzte Harvey, der seinen Namen hierdurch unsterblich gemacht hat, wissen wir, daß die linke Herzkammer das Blut durch die Arterien nach allen Organen sendet; daß die Venen das Blut wieder sammeln und es in den rechten Herzvorhof führen. Aus dem rechten Vorhof strömt das Venenblut in die rechte Herzkammer, welche es nach den Lungen treibt. Hier nimmt es in den Lungenzellen den Sauerstoff der eingeathmeten Luft in sich auf; die aus den Organen als Endprodukt der Verbrennung im Körper gesammelte Kohlensäure wird dafür ausgetrieben und durch die Ausathmung entfernt. Aus den Lungen kehrt das, mit Sauerstoff bereicherte, hellroth gewordene Blut in den linken Vorhof und aus diesem in die linke Herzkammer zurück, um abermals durch die Arterien zu allen Organen getrieben zu werden. Die zu Shakespeare's Lebzeiten geltende, von Galen stammende Ansicht wies einen großen Theil der Thätigkeit, welche, wie wir jetzt wissen, dem Herzen gehört, der Leber zu. Aus der Leber sollten alle Blutadern den Ursprung nehmen, von der Leber sollte das Blut geliefert

und in den ganzen Leib vertheilt werden. Die Venen wurden deshalb auch Leberadern genannt. Daß die Leber für die Bereitung wie für die Reinigung des Blutes von hoher Bedeutung sein müsse, hat die neuere Wissenschaft anerkannt, doch hat sie keinen Einfluß auf die Blutbewegung. Das Herz sollte nach der Ansicht der Alten nur dazu dienen, Wärme zu erzeugen und diese nach allen Körpertheilen zusammen mit dem leiblichen Geiste in den Arterien, die vom Herzen entspringen, die man deshalb auch Herzadern nannte, zu schicken. Der leibliche Geist, welcher im Herzen erzeugt würde, sollte alle Kraftäußerung im Körper bewirken. Den Irrthum, daß die Arterien nur leiblichen Geist, kein Blut, führen sollten, obgleich, wie wir wissen, gerade die Arterien die Hauptvermittler der Blutvertheilung sind, hatte die Beobachtung bewirkt, daß die Arterien im todten Körper leer gefunden wurden. Auch in der Lehre vom Kreislaufe des Blutes war der Autoritätsglaube der Erkenntniß der Wahrheit hinderlich gewesen. Schon vor Harvey gab es Manche, die eine Ahnung von der wirklichen Bedeutung des Herzens hatten; weil aber Galenus nicht derselben Meinung war, so wagten sie nicht, ihm zu widersprechen. In der Anatomie des Walther Hermenius Ryff, vom Jahre 1541, finden wir bei Beschreibung der Leber folgende auffallende Worte: „Denn wiewohl etlich halten, das Herz sei ein Baum und Ursprung, oder Werkzeug des Bluts und seiner Schöpfung, halten wir doch die Meinung Galeni, welche mit Wahrheit lehrt, daß das Fleisch der Leber ein Werkzeug und Geschirr sei, durch welches eigne Natur das Blut erschaffen und bereitet wird“ etc.

Das Blut galt nicht allein als Nahrungsstrom, ihm wurden auch die Leidenschaften zugeschrieben. Je heißer das Blut, desto heißer die Begierden. Wir wissen freilich jetzt, daß die Blutwärme aller Menschen ziemlich gleich und constant ist, und daß sie nur in fieberhaften Krankheiten sich erhöht. Wir messen jetzt mit dem Thermometer das Steigen und Sinken des Fiebers. Obgleich diese Wahrheit so leicht zu finden gewesen wäre, ist sie doch erst seit wenigen Jahrzehnten zur unumstößlichen Gewißheit geworden. Woher hätte Shakespeare wissen sollen, daß das Blut des Verliebten, des Zornigen nicht wärmer sei als das des Phlegmatischen?

Hamlet III, 4:

> . . . wilde Hölle,
> Empörst du dich in der Matrone Gliedern,
> So sei die Keuschheit der entflammten Jugend
> Wie Wachs und schmelz' in ihrem Feuer hin,
> Ruf keine Schande aus, wenn heißes Blut
> Zum Angriff stürmet: da der Frost ja selbst
> Nicht minder kräftig brennt.

König Heinrich IV. II. iv, 3:

Es wird niemals aus diesen bedächtigen Burschen etwas Rechtes, denn das dünne Getränk und die vielen Fisch-Mahlzeiten kühlen ihr Blut so übermäßig, daß sie in eine Art von männlicher Bleichsucht verfallen.

Die zweite Eigenschaft unsers vortrefflichen Sekts ist die Erwärmung des Bluts, welches, zuvor kalt und ohne Bewegung, die Leber weiß und bleich läßt, was das Kennzeichen der Kleinmüthigkeit und Feigheit ist; aber der Sekt erwärmt es und bringt es von den innern bis zu den äußersten Theilen in Umlauf.

Daher kommt es, daß Prinz Heinrich tapfer ist, denn das kalte Blut, das er natürlicher Weise von seinem Vater erben mußte, hat er wie magres unfruchtbares und dürres Land gedüngt....

So leid es uns thut, müssen wir hier unserem Freunde Falstaff widersprechen, obgleich er eine allgemein verbreitete Ansicht vertritt. Nach neueren genauen Untersuchungen ist der Alkohol, der doch hauptsächlich in den geistigen Getränken wirkt, kein Mittel, welches größere Blutwärme erzeugt, er ist sogar ein die Körpertemperatur herabsetzender Stoff. Da er aber in mäßiger Gabe den Herzschlag kräftigt, das Blut rascher durch den Körper treibt, kann er an Körperstellen, die vorher Frost empfanden, das Gefühl von Wärme hervorbringen.

Coriolanus V, 2:

Und sind die Adern leer, ist kalt das Blut,
Dann schmollen wir dem Morgen, sind unwillig
Zu geben und vergeben; doch gefüllt
Die Röhren und Kanäle unsers Bluts
Mit Wein und Nahrung, macht die Seele schmeid'ger.

König Heinrich V. III, 5:

Kann ihre Gerstenbrüh', gesottnes Wasser
Ihr kaltes Blut zu tapfrer Hitze kochen?
Und unser reges Blut, vom Wein begeistert,
Scheint frostig?

Julius Caesar III, 1:

Dies knechtische Verbeugen könnte wohl
Gemeiner Menschen Blut in Feuer setzen.
....Sei nicht thöricht
Und denk', so leicht empört sei Caesars Blut
Um aufzuthaun von seiner echten Kraft
Durch das was Narr'n erweicht...

Was ihr wollt III, 5:

Ich hasse Undank mehr an einem Menschen,
Als Lügen, Hoffahrt, laute Trunkenheit,

Als jedes Laster, dessen starkes Gift
Das schwache Blut bewohnt.

Kaufmann von Venedig I, 1:

And let my liver rather heat with wine . . .

.Maaß für Maaß I, 4:

Lord Angelo ist scharf und streng,
Vor Läst'rung auf der Hut, gesteht sich kaum,
Blut fließ' in seinen Adern . . .
(that his blood flows: daß sein Blut fließt.)

Daselbst II, 1:

. . . wenn das heft'ge Treiben eures Bluts
Das Ziel erreichen mochte, das euch lockte.

Daselbst II, 4:

Blut, du behältst dein Recht!

Daselbst V, I:

Daß ein so weiser, so gelehrter Mann,
Als ihr, Lord Angelo, mir tets erschient,
So gröblich fehlte — erst durch heißes Blut.

Timon von Athen II, 2:

Den Altgesellen
Ist nun der Undank einmal einverleibt;
Ihr Blut ist Gallert, kalt und fließt nur dünn;
(it seldom flows: es fließt selten, kommt selten in Bewegung, sagt der Text)
Es ist nicht frisch und warm, sie fühlen nichts . . . .

Othello I, 3:

Hätte der Wagbalken unseres Lebens nicht eine Schale von Vernunft, um eine andere von Sinnlichkeit aufzuwiegen, so würde unser Blut und die Bösartigkeit unsrer Triebe uns zu den ausschweifendsten Verkehrtheiten führen . . .

Es ist nur ein Gelüst des Blutes . . .

Daselbst II, 3:

Mein Blut beginnt zu meistern die Vernunft . . .

Daselbst IV, 1:

Sagt, oder hat der Brief sein Blut erhitzt?

Troilus und Cressida II, 2:

. . . oder ist dein Blut
So toll erhitzt, daß Ueberlegung nicht,

Noch Furcht vor schlechtem Ausgang schlechter Sache
Die Glut dir mäß'gen kann?

Die Gründe, die ihr vortragt, leiten mehr
Zu heißer Leidenschaft des wilden Bluts ...

Troilus und Cressida II, 3:

Dein Blut regiere dich bis an deinen Tod!

Daselbst III, 1:

Er ißt nichts als Tauben, Liebste, und die brüten ihm heißes Blut, und heißes Blut erzeugt heiße Gedanken, und heiße Gedanken erzeugen heiße Werke, und heiße Werke sind Liebe.

Ende gut, Alles gut I, 3:

Die Leidenschaft quillt aus des Blutes Born.

Daselbst III, 7:

Sein ungestümes Blut wird nichts verweigern,
Was sie begehrt.

Kaufmann von Venedig I, 2:

Das Gehirn kann Gesetze für das Blut aussinnen; aber eine hitzige Natur springt über eine kalte Vorschrift hinaus.

Da das warme rothe Blut den Leidenschaften entspricht, wird Lieblosigkeit, Mangel an Reizbarkeit, Feigheit dem Umstande zugeschrieben, daß statt des Blutes andere Flüssigkeiten durch die Adern fließen. Aus denselben Gründen wird dem Herzen eine unnatürliche Beschaffenheit vorgeworfen, ebenso der Leber, die bei Shakespeare oft genannt wird, wo wir das Wort Herz anwenden würden. Galen hatte den Sitz des Muthes, des Zornes in das Herz, den Sitz der Liebe in die Leber verlegt. Die Lebenskräfte haben nach Galen ihren Ursprung im Herzen; die natürlichen Kräfte in der Leber; die thierischen Kräfte im Gehirn. Da die Leber als Wurzel der Blutadern, als Quelle des Blutes gilt, so hat es nichts Auffallendes, wenn bei Shakespeare eine weiße, blutlose Leber auf Mangel an Muth hindeutet.

König Heinrich IV. II. IV, 4.

König Heinrich IV. I. IV, 2:

Ich hob keine aus, als solche Butterbemmen, mit Herzen im Leibe, nicht dicker als Stecknadelköpfe. Die haben sich vom Dienste losgekauft ...

Was ihr wollt III, 3:

Was den Junker betrifft, wenn der geöffnet würde, und ihr fändet so viel Blut in seiner Leber, als eine Mücke auf dem Schwanze davon tragen kann, so wollt' ich das übrige Gerippe aufzehren.

Was ihr wollt II, 4:

> Nein, keines Weibes Brust
> Erträgt der Liebe Andrang, wie sie klopft
> In meinem Herzen; keines Weibes Herz
> Umfaßt so viel, sie können nicht beharren.
> Ach, deren Liebe kann Gelüst nur heißen,
> Nicht Regung ihres Herzens, nur des Gaums.

No motion of the liver, but the palate: Nicht Regung der Leber, sagt der Text. Diese Stelle ist interessant, weil sowohl das Herz als auch die Leber als Quell der Liebesleidenschaft genannt wird; die stärkste Leidenschaft aber schreibt der Dichter der Leber zu.

Kaufmann von Venedig III, 2:

> Wie manche Feige, die Gefahren stehn
> Wie Spreu dem Winde, tragen doch am Kinn
> Den Bart des Herkules und finstern Mars,
> Fließt gleich in ihrem Herzen Blut wie Milch
> (*Who inward search'd, have livers white as milk:* im Inneren untersucht, haben sie Lebern so weiß wie Milch.)

König Lear II, 2:

> Ein milchherziger (*lily-liver'd* lilienlebriger) Ohrfeigen einsteckender Schurke!

Daselbst IV, 2:

> Milchherz'ger Mann! (*Milk-liver'd,* milchlebriger)
> Der Wangen hat für Schläg', ein Haupt für Schimpf.

Troilus und Cressida II, 2:

> Mannheit und Ehre,
> Wenn sie mit Gründen nur sich mästeten,
> Gewännen Hasenherz; Vernunft und Sinnen
> Macht Lebern bleich und Jugendkraft gerinnen.

Lustige Weiber von Windsor II, 1:

> Liebt meine Frau?
> *Pistol.* Mit Leber, heiß wie Glut.

König Heinrich V. III, 2:

> Was Bardolph betrifft, der ist weiß von Leber und roth von Gesicht, vermöge dessen er verwegen drein sieht, aber nicht ficht.

Heinrich IV. I. II, 4:

> Heiße Lebern und kalte Beutel.

Maaß für Maaß I, 5:

> Lord Angelo, ein Mann, dem statt des Bluts
> Schneewasser in den Adern fließt.

Timon von Athen III, 1:

> Hat Freundschaft solch ein schwaches Herz von Milch,
> Das in zwei Nächten umschlägt.

Was ihr wollt I, 1:

> *When liver, brain and heart, these sovereign thrones . . .*

Daselbst III, 2:

> *To put fire in your heart and brimstone in your liver . . .*

Macbeth I, 5:

> Verdickt mein Blut . . .

Daselbst II, 1:

> Meine Hände
> Sind blutig wie die deinen, doch ich schäme
> Mich, daß mein Herz so weiß ist.

Daselbst V, 3:

> Reib dein Gesicht, die Furcht zu überröthen,
> Weißlebriger Hund! *(Thou lily-liver'd dog:* du lilienlebriger Hund.)

Das Alter vermindert nach Ansicht Shakespeare's die Menge des Blutes, verdickt dasselbe. Allerdings scheinen jüngere Personen relativ mehr Blut im Verhältnisse zu ihrem Körpergewichte zu haben, als Erwachsene. Sehr fette haben die relativ geringste Blutmenge. Durch Krankheit, Marasmus, also auch durch das Alter, wird das Blut wässriger, nicht dicker, wie der Dichter sagt.

Viel Lärmen um Nichts IV, 1:

> Zeit hat noch nicht mein Blut so ausgetrocknet . . .

Coriolanus V, 2:

> Zurück, ich sag' es euch, geht, sonst zapfe ich noch eure halbe Unze Blut ab — zurück! denn mehr könnt ihr nicht haben!

Macbeth V. 1:

> Aber wer hätte gedacht, daß der alte Mann noch soviel Blut in sich hätte?

Die bisher angeführten Stellen sprechen nicht dafür, daß Shakespeare Kenntniß von der wahren Funktion des Herzens gehabt habe. Wir finden in ihnen keine Andeutung von dem, durch das Herz vermittelten, nie ruhenden Kreislaufe des Blutes, sondern nur Beweise dafür, daß er mit den Galenisten glaubte, das Blut werde in der Leber aus den Nahrungssäften bereitet und dem Körper mitgetheilt. Trotzdem haben einige Verehrer des Dichters behauptet, ihm sei der Blutkreislauf

bekannt gewesen. Wir werdeu alle Stellen, in denen von einer Bewegung des Blutes die Rede ist, aufführen, und mit uus werden unsere Leser sich überzeugeu, daß Shakespeare's Andeutuugen doch sehr weit von der wahren Erkenntniß der Blutkreislaufsgesetze entfernt sind.

König Richard II. II, 2:

> Du, ein seichter und mondsücht'ger Narr,
> Auf eines Fiebers Vorrecht dich verlassend,
> Darfst uns mit deinen frost'gen Warnungen
> Die Wangen bleichen, unser fürstlich Blut
> Vor Zorn aus seinem Aufenthalt verjagen . . .

Heinrich IV. I. I, 3:

> Das Blut wallt mehr
> Beim Löwenhetzen, als beim Hasenjagen.

Heinrich IV. II. V, 2:

> Der Strom des Bluts in mir
> Hat stolz bis jetzt in Eitelkeit geflutet,
> Nun kehrt er um und ebbt zurück zur See,
> Wo er sich mit der Fluten Haupt soll mischen,
> In ernster Majestät forthin zu fließen.

Heinrich VI. II. III, 2.

Hier sehen wir freilich, statt wie so oft die Leber, das Herz als das Organ angeführt, zu welchem das Blut hinabgezogen wird, von welchem es aber auch zurückkehrt, die Wangen zu röthen und zu verschönern. Ganz deutlich ist hier ausgesprocheu, das Blut sei durch das Erwürgen Gloster's im Gesicht zurückgehalten und von seinem Wege zum Herzen abgeschnitten worden. Der Dichter hat hier eine Ahnung von dem natürlichen Vorgange des Blutlaufes; aber daß er die ganze Wahrheit gekannt habe, ist hieraus noch nicht zu entnehmen.

Coriolanus I, 1:

> Wahr ist's, ihr einverleibten Freunde, sagt' er,
> Zuerst nehm' ich die ganze Nahrung auf,
> Von der ihr Alle lebt; und das ist recht,
> Weil ich das Vorrathshaus, die Werkstatt bin
> Des ganzen Körpers. Doch bedenkt es wohl;
> Durch eures Blutes Ströme send' ich sie
> Bis an den Hof, das Herz — den Thron, das Hirn,
> Und durch des Körpers Gäng' und Windungen
> Empfängt der stärkste Nerv, die feinste Ader
> Von mir den angemess'nen Unterhalt...

König Richard II. III, 4:

> Schwillst, stolzes Herz? Zu schlagen steht dir frei,
> Weil Feinden freisteht, dich und mich zu schlagen.

König Heinrich IV. II. IV, 3:

. . . aber der Sekt erwärmt es (das Blut) nnd bringt es von den innern bis zu den äußersten Theilen in Umlanf *(makes it course)*. Es erlenchtet das Antlitz, welches wie ein Wachtfener das ganze kleine Königreich, Mensch genannt, zu den Waffen ruft, und dann stellen sich alle die Insassen des Leibes und die kleinen Lebensgeister aus den Provinzen ihrem Hanptmann, dem Herzen, welches durch dies Gefolge groß nnd aufgeschwellt jegliche That des Muthes verrichtet . . . .

Julius Caesar II, 1:

Ihr seid mein echtes, ehrenwerthes Weib,
So theuer mir, als wie die Purpurtropfen,
Die nm mein tranernd Herz sich drängen.
(As dear to me, as are the ruddy drops
That visit my sad heart: so thener mir, wie die rothen Tropfen,
welche mein trauriges Herz besnchen.)

Was ihr wollt III, 4:

. . . es macht einige Stocknng im Blute, dies Binden der Kniegürtel.

Maaß für Maaß II, 4:

O Himmel!
Wie sich mein Blut im Sturm znm Herzen drängt,
Dort alle Kraft und Regsamkeit erstickend,
Und allen meinen andern Gliedern raubend
Den nöth'gen Geist! —

Daß der Pulsschlag durch das Herz bewirkt werde, hatte schon Galen gelehrt, und zwar sei es die Lebenskraft, welche durch das Herz den Schlagadern das Vermögen zu pulsiren vermittelst des Pneuma, oder des leiblichen Geistes, der in den Schlagadern weitergeleitet werde, mittheile. Aus der eingeathmeten Luft werde ein geringer Theil in verfeinerter Gestalt als Pneuma durch die Lungenvene zum linken Herzen geleitet, wo es sich mit etwas, vom rechten Herzen durchgeschwitzten, Blute mische. Das Pneuma bewirke die Bewegung des Blutes. Shakespeare erwähnt den Puls in folgenden Stellen:

König Heinrich IV. II. II, 4.

Hamlet III, 4:

Verzückung!
Mein Pnls hält ordentlich wie enrer Takt,
Spielt ebenso gesunde Melodien . . .

Sturm V, 1:

Dein Puls
Schlägt wie von Fleisch nnd Blnt . . .

Troilus und Cressida III, 2:

> Die gleiche Angst umspannt auch meine Brust;
> Mein Herz schlägt rascher als ein Fieberpuls,
> Und alle Kräfte stocken regungslos ....

Ende gut, Alles gut I, 3:

> Du könntest meine Schwiegertochter sein. —
> Hilf Gott! Du denkst es wohl? Mutter und Tochter
> Stürmt so auf deinen Puls: nun wieder bleich?

Obgleich wir bei Shakespeare eine Menge Aussprüche finden, welche auf abweichende Eigenschaften des Blutes bei verschiedenen Menschen hinweisen, von denen die Unterschiede im Temperament abgeleitet werden, treffen wir doch auch Stellen, welche das wahre Verhältniß aussprechen und kundgeben, daß die Unterschiede des Blutes verschiedener Mitglieder der menschlichen Gesellschaft nicht so handgreiflich sind.

Kaufmann von Venedig. II. 1: Der dunkelfarbige Prinz von Marokko sagt:

> Verschmähet mich um meine Farbe nicht,
> Die schattige Livrei der lichten Sonne,
> Die mich als nahen Nachbar hat gepflegt.
> Bringt mir den schönsten Mann, erzeugt im Norden,
> Wo Phöbus Glut die Zacken Eis kaum schmilzt,
> Und ritzen wir uns euch zu lieb die Haut,
> Weß Blut am röthsten ist, meins oder seins.

Ende gut, Alles gut II. 3:

> Seltsam ist's, daß unser Blut —
> Vermischte man's — an Farbe, Wärm' und Schwere
> Den Unterschied verneint, und doch so mächtig
> Sich trennt durch Vorurtheil.

Die Stellen, welche den üblen Einfluß von Gram und Kummer auf das Blut darlegen, haben wir schon erwähnt. Shakespeare nimmt auch Veränderungen des Blutes durch Vergiftung und zwar Gerinnung an. Nach den Erfahrungen der neueren Wissenschaft wirken die rasch tödtenden Gifte mehr durch Lähmung des Nervensystems. Einen Stoff, der das Blut plötzlich gerinnen macht, kennen wir nicht. Der Dichter urtheilte wohl nach der Wirkung, welche bei dem aus dem Körper genommenem Blute, welches schnell gerinnt, beobachtet wird.

Hamlet I, 5.

In den Blutstrom eingeführte Stoffe durcheilen den Kreislauf sehr schnell. Nach Versuchen mit eingespritzten Lösungen von chemischen Reagentien hat man gefunden, daß der Kreislauf in ungefähr 23 Sekunden vollendet ist. Von Erkrankungen des Blutes handelt:

Liebes Leid und Lust IV, 1:

Wo find' ich Ruh'? sie glüht als Fieber täglich
Im Blut mir.

Hamlet IV, 3:

Denn wie die Hektik ras't er mir im Blut...

Cymbeline I, 2:

Mag sie verschmachten
Täglich um Einen Tropfen Bluts.

Ernährung und Verdauung.

Da die Eigenschaft des Blutes wichtig für das Temperament sein soll, so muß folgerichtig auch die Speise, aus der nach der Verdauung neues Blut gebildet wird, von Einfluß auf das Temperament sein. So urtheilte die ältere Medicin und mit ihr Shakespeare, während wir eine solche Lehre heutzutage nicht mehr unterschreiben können, sondern behaupten müssen: das Eiweiß, das Fett, der Zucker, welcher aus der einen Speise aufgenommen wird, hat genau dieselbe Wirkung auf Temperament und Blut wie das Eiweiß, das Fett, der Zucker, welche aus einem anderen Gerichte in den Säftestrom übergeführt werden. Nach dem Vorgange des Aristoteles sahen die älteren Aerzte, besonders Galenus, die vier Elemente: Wasser, Feuer, Luft und Erde im Körper und in den Nahrungsmitteln vertreten. Den vier Elementen sollten die vier Temperamente: sanguinisch, cholerisch, melancholisch und phlegmatisch entsprechen, sowie alle Krankheiten von fehlerhafter Mischung der Elemente herrühren sollten. Bei der Eintheilung der Speisen nach diesem Princip verfuhr man aber rein willkürlich, und schrieb ihnen Eigenschaften und Wirkungen zu, die durch kein wissenschaftliches Experiment bewiesen worden waren. Jeder Leser des Don Quixote von Cervantes wird sich mit Vergnügen des Arztes erinnern, der dazu bestellt ist, dem großen Statthalter der Insel Barataria, Sancho Panza, während des Essens zur Seite zu stehen und alle schädlichen Speisen zu verhüten. Wir lesen, daß der Arzt die eine Schüssel wegnehmen läßt, weil sie zu feucht, die andere, weil sie zu hitzig sei, und Mancher, der mit der Geschichte der Medicin unbekannt ist, hat wohl die von dem Doctor Pedro Recio von Agüero entwickelten Theorien für ein Phantasiegebilde des Dichters Cervantes gehalten. Wir müssen dagegen constatiren, daß die Heilkunde zur Zeit Shakespeare's und Cervantes', ohne wahrhaft wissenschaftliche Untersuchungen, ähnliche Ideen lehrte und verbreitete, ebenso wie sie von den feuchten, hitzigen, erdigen u. s. f. Eigenschaften ihrer Arzeneimittel sprach, ja, mit allen Künsten der Dialektik dafür

stritt, ohne, was uns am wunderbarsten erscheint, auch nur an einen Versuch zu denken, der die feuchte, oder hitzige, oder trockene Natur eines Arzeneimittels hätte beweisen können, und doch galten diese auf nichts gegründeten Annahmen bis in die neueste Zeit.

Der Widerspenstigen Zähmung IV, 1:

Petruchio. Was ist das? Schöps?

Es ist verbrannt, und so ist alles Essen:
Welch Hundevolk! Wo ist der Koch, die Bestie?
Wie wagt ihr, Schurken, das mir anzurichten,
Mir vorzusetzen, was ich doch nicht mag?

Katharina. Ich bitt' dich, lieber Mann, sei nicht so unwirsch,
Gut war das Essen, hätt'st du's nur gemocht!

Petruchio. Nein, Käthchen, 's war vertrocknet und verbrannt:
Und grade das hat man mir streng verboten,
Denn auf die Galle wirkt's, erzeugt den Aerger,
Drum ist es besser, wenn wir Beide fasten
(Denn Beide sind wir von Natur cholerisch),
Als durch zu stark Gebratnes uns verderben.

Sehr ähnlich mit dem schon berührten Vorgange in Don Quixote ist die Scene in der bezähmten Widerspenstigen zwischen der durch Hunger zur Verzweiflung gebrachten Katharina und ihrem Diener Grumio, den sie um Speisen bittet, wobei sie von diesem gehänselt wird.

Die bezähmte Widerspenstige IV, 3:

Katharina. Ich sterb' aus Hunger, bin vom Wachen schwindelnd.

Ich bitte, geh und schaff mir was zu essen,
Und gleichviel was, wenn's nur genießbar ist.

Grumio. Was sagt ihr wohl zu einem Kälberfuß?

Katharina. Ach, gar zu gut, ich bitt' dich, schaff' ihn mir.

Grum. Das, fürcht' ich, ist ein zu cholerisch Essen. —
Allein ein fett Gekröse, gut geschmort?

Kath. Das mag ich gern, o Liebster, hol' es mir.

Grum. Ich weiß doch nicht, ich fürcht', es ist cholerisch.
Was sagt ihr denn zu Rindfleisch und mit Senf?

Kath. Ein Essen, das mir wohl bekommen wird!

Grum. Ja, ja, doch ist der Senf ein wenig hitzig.

Kath. Nun, Rindfleisch denn, und laß den Senf ganz weg.

Grum. Nein, das ist nichts; ihr nehmt den Senf dabei,
Sonst kriegt ihr auch das Fleisch von Grumio nicht.

Kath. Gut, Beides oder Eins, ganz wie du willst.

Grum. Also den Senf denn und kein Fleisch dazu?

Kath. Mir aus den Augen, Kerl! Boshafter Narr!
Abspeisen willst du mich mit Wortgerichten?[1])

---

[1]) Nach Delius' Einleitung zu der Widerspenstigen Zähmung fand Shakespeare die Anregung hierzu in der von ihm benutzten Quelle.

Komödie der Irrungen II, 2:

Antipholus. Sag mir, Freund, ist es Essenszeit?
Dromio. Nein, Herr, denn unser Fleisch ist noch nicht, was ich bin.
Antiph. Und was wäre das?
Dromio. 's ist noch nicht mürbe.
Antiph. Dann wird's also noch hart und trocken sein?
Dromio. Ja, und wenn das ist, so bitte ich euch, eßt nicht davon.
Antiph. Dein Grund?
Dromio. Es möchte euch cholerisch machen, und ihr schlügt mich noch einmal.

In Coriolanus finden wir den Nutzen, die Funktion der Verdauungsorgane, mit einem Sammelnamen Bauch genannt, näher beschrieben. Menenius Agrippa erzählt den aufrührerischen Bürgern Roms die Fabel von den Gliedern, welche gegen den Bauch rebellirten, weil er allein nicht arbeite und doch alles verschlinge. Wir wissen, daß Shakespeare aus einer englischen Uebersetzung des Plutarch schöpfte, und im Plutarch heißt es: „Zu einer Zeit, als die Glieder des Menschen gegen den Bauch sich empörten, beklagten sie sich, daß er nur in der Mitte des Leibes bliebe, ohne weder etwas zu thun, noch eine Arbeit zur Erhaltung der übrigen zu verrichten, während alle anderen Theile mühevoll arbeiteten und sehr sorgsam wären, das Verlangen und die Wünsche des Bauches zu erfüllen. Der Bauch lachte über ihre Thorheit und sagte: es ist wahr, ich empfange zuerst alle Mahlzeiten, die den Leib ernähren, aber nachher sende ich es wieder zurück zur Ernährung der anderen Theile." Im Livius lesen wir: „Zur Zeit, als im Menschen nicht wie jetzt, wo Alles zu einem Zwecke übereinstimmt, jedes einzelne Glied seine eigene Ueberlegung, seine eigene Sprache hatte, empörten sich die übrigen Glieder, daß Alles von ihrer Sorge, ihrer Arbeit, ihrem Dienste für den Bauch verlangt werde, der Bauch, in der Mitte müßig, nichts anderes thue, als sich der gegebenen Vergnügungen zu erfreuen, und verschworen sich, daß die Hände keine Speise zum Munde bringen, der Mund das Gebotene nicht nehmen, die Zähne nicht kauen sollten. Während sie den Bauch durch diesen Widerwillen mit Hunger bändigen wollten, kamen die Glieder selbst und der ganze Körper mit ihnen zur äußersten Schwäche herunter, woraus deutlich wurde, daß auch dem Bauche ein, wenn auch nicht auffallender, Dienst zukomme; weniger: genährt zu werden, als zu nähren, da er dieses, durch verdaute Speisen zur Reife gebrachte Blut, wovon wir leben und kräftig sind, gleich in die Adern vertheilt, an die Glieder des ganzen Körpers zurückgebe." Shakespeare hat es folgendermaßen bearbeitet:

Coriolanus I, 1:

Einstmals geschah's, daß alle Leibesglieder,
Dem Bauch rebellisch, also ihn verklagten:

Daß er allein nur wie ein Schlund verharre
In Leibes Mitte, arbeitslos und müßig,
Die Speisen stets verschlingend, niemals thätig,
So wie die andern all'. Wo jene Kräfte
Säh'n, hörten, sprächen, dächten, gingen, fühlten,
Und wechselseitig unterstützt, dem Willen
Und allgemeinem Wohl und Nutzen dienten
Des ganzen Leibs. Der Bauch erwiderte —
— — — —
Mit einer Art von Lächeln,
Das nicht von Herzen ging, nur gleichsam so —
(Denn seht, ich kann den Bauch ja lächeln lassen
So gut als sprechen) gab er höhnisch Antwort
Den mißvergnügten Gliedern, die rebellisch
Die Einkünft' ihm nicht gönnten; ganz so passend
Wie ihr auf unsre Senatoren scheltet,
Weil sie nicht sind wie ihr. —

Eu'r höchst verständ'ger Bauch, er war bedächtig,
Nicht rasch gleich den Beschuld'gern, und sprach so:
Wahr ist's, ihr einverleibten Freunde, sagt' er,
Zuerst nehm' ich die ganze Nahrung auf,
Von der ihr Alle lebt; und das ist recht,
Weil ich das Vorrathshaus, die Werkstatt bin
Des ganzen Körpers. Doch bedenkt es wohl;
Durch eures Blutes Ströme send' ich sie
Bis an den Hof, das Herz — den Thron, das Hirn,
Und durch des Körpers Gäng' und Windungen
Empfängt der stärkste Nerv', die feinste Ader
Von mir den angemess'nen Unterhalt,
Wovon sie leben.

Seht ihr auch nicht All' auf eins,
Was jeder Einzelne von mir empfängt,
Doch kann ich Rechnung legen, daß ich Allen
Das feinste Mehl von Allem wiedergebe
Und nur die Klei' mir bleibt.

Die englischen Schriftsteller lieben es, den Muth ihrer Nation mit dem eines Bullenbeißers zu vergleichen, stets aber auch darauf hinzuweisen, daß dieser Muth nicht Stand hält, wenn die kräftige Nahrung, an welche die Engländer gewöhnt sind, in Wegfall kommt. Vielleicht ist Shakespeare Urheber dieser Behauptung. Siehe:

Heinrich V. III, 7:

Connetable. Wenn die Engländer nur die geringste Besinnung hätten, so würden sie davon laufen.

Orleans. Daran fehlt's ihnen: denn hätten ihre Köpfe irgendeine geistige Rüstung, so könnten sie nicht so schwere Sturmhauben tragen.

Rambures. Dies Inselland erzeugt sehr tapfere Kreaturen: ihre Bullenbeißer sind von unvergleichlichem Muthe.

Orleans. Einfältige Hunde! die blindlings einem russischen Bären in den Rachen laufen, und sich die Köpfe wie faule Aepfel zerquetschen lassen. Ihr könntet eben so gut sagen, es sei ein tapfrer Floh, der sein Frühstück auf der Lippe eines Löwen verzehrt.

Connetable. Ganz recht, und die Menschen sympathisiren mit den Bullenbeißern im kräftigen und rauhen Angreifen, sie lassen ihren Witz bei ihren Frauen zurück, und dann gebt ihnen große Mahlzeiten von Rindfleisch und Eisen und Stahl, so werden sie fressen wie die Wölfe und fechten wie Teufel.

Orleans. Ja, aber diesen Englischen ist das Rindfleisch verzweifelt ausgegangen.

Connetable. Dann werden wir morgen finden, daß sie bloß Appetit zum Essen, aber nicht zum Fechten haben.

An den Kreislauf des Stoffes, wenn auch in etwas seltsamer Weise, erinnert uns:

Hamlet IV, 3:

König. Nun, Hamlet, wo ist Polonius?

Hamlet. Beim Nachtmahl.

König. Beim Nachtmahl?

Hamlet. Nicht, wo er speist, sondern, wo er gespeist wird. Eine gewisse Rathsversammlung von politischen Würmern hat sich eben an ihn gemacht. So'n Wurm ist euch der einzige Kaiser, was die Tafel betrifft. Wir mästen alle andre Kreaturen, um uns zu mästen, und uns selbst mästen wir für Maden. Der fette König und der magre Bettler sind nur verschiedene Gerichte; zwei Schüsseln, aber für Eine Tafel: das ist das Ende vom Liede.

König. Ach Gott! ach Gott!

Hamlet. Jemand könnte mit dem Wurm fischen, der von einem König gegessen hat, und von dem Fisch essen, der den Wurm verzehrte.

König. Was meinst du damit?

Hamlet. Nichts als euch zu zeigen, wie ein König seinen Weg durch die Gedärme eines Bettlers nehmen kann.

Wir wissen, daß die Auflösung des todten Körpers weniger durch die Thätigkeit der Würmer, vielmehr durch Zerfall in gasartige Körper, besonders Kohlensäure und Ammoniak, geschieht. Diese Gasarten sind aber wieder die Hauptnahrungsmittel der Pflanze; aus ihnen setzt sie im Sonnenlichte mit Hülfe des Wassers ihre Organe, sowie die Stoffe zusammen, welche für Mensch und Thier als Nahrung dienen. So hat es nichts unwahrscheinliches, daß Atome, welche den Leib eines Königs bilden halfen, in die Organe einer Pflanze und von da wieder in den Körper eines Bettlers übergehen.

Ganz moderne Ansichten über die Ewigkeit des Stoffes entwickelt Hamlet ferner in der Todtengräberscene:

Hamlet V, 1:

Hamlet. Warum sollte die Einbildungskraft nicht den edlen Staub Alexanders verfolgen können, bis sie ihn findet, wo er ein Spundloch verstopft?

Horatio. Die Dinge so betrachten, hieße sie allzugenau betrachten.

Hamlet. Nein, wahrhaftig, im geringsten nicht. Man könnte ihm bescheiden genug dahin folgen, und sich immer von der Wahrscheinlichkeit führen lassen. Zum Beispiel so: Alexander starb, Alexander ward begraben, Alexander verwandelte sich in Staub; der Staub ist Erde; aus Erde machen wir Lehm: und warum sollte man nicht mit dem Lehm, worein er verwandelt ward, ein Bierfaß stopfen können?

Der große Caesar, todt und Lehm geworden,
Verstopft ein Loch wohl vor dem rauhen Norden,
O daß die Erde, der die Welt gebebt,
Vor Wind und Wetter eine Wand verklebt.

Beförderungsmittel der Verdauung nennt der Dichter:
Troilus und Cressida II, 3:

Achilles. Wo, wo? bist du da? Ei, mein Käse, mein Verdauungspulver, warum hast du dich seit so mancher Mahlzeit nicht bei mir aufgetischt? —

Patroklus. Achill heißt mich euch sagen, er bedaure,
Wenn etwas sonst, als eure Lust und Kurzweil
Euer Gnaden jetzt nebst euren edlen Freunden
Zu ihm geführt; er hofft, es sei allein
Für eu'r Verdau'n und der Gesundheit wegen
Ein Gang nach eurer Mahlzeit.

Antonius und Cleopatra II, 2:

Epikursche Köche
Schärfen mit kräftig neuen Brüh'n die Eßlust.

Mäßigkeit als Unterstützungsmittel der Enthaltsamkeit:
Maaß für Maaß IV, 4:

Ich muß mich auch drin finden, Mittags und Abends mit Wasser und Brod zufrieden zu sein; so lieb mein Kopf mir ist, darf ich meinen Bauch nicht füllen; eine einzige derbe Mahlzeit, und ich wäre geliefert.

Das Auge.

Daß Shakespeare dem, von allen Poeten besungenen, Menschenauge seine Aufmerksamkeit nicht versagen werde, konnten wir voraussetzen. Der Dichter, welcher die Sprache der Liebe so gut zu treffen wußte, hätte das Auge, „des Herzens Fenster“, wie er es nennt, das in dieser Leidenschaft eine so große Rolle spielt, nicht entbehren können. Es ist nicht unsere Aufgabe, ihm überall zu folgen, wo er das Auge als Liebhaber besingt; wir wollen es vielmehr mit Phöbe in „Wie es euch

gefällt“ halten, die jene, von den Liebenden dem Auge beigelegten Eigenschaften hinwegspottet.

Akt III, 5:

> Du sagst mir, daß ich Mord im Auge trage,
> 's ist artig in der That und steht zu glauben,
> Daß Augen, diese schwächsten, zart'sten Dinger,
> Die feig ihr Thor vor Sonnenstäubchen schließen,
> Tyrannen, Schlächter, Mörder sollten sein.
> Ich seh' dich finster an von ganzem Herzen:
> Verwundet nun mein Aug', so laß dich's tödten.
> Thu doch, als kämst du um! so fall doch nieder!
> Und kannst du nicht: pfui! schäm dich, so zu lügen,
> Und sag nicht, meine Augen seien Mörder.
> Zeig doch die Wunde, die mein Aug' dir machte.
> Ritz dich mit einer Nadel nur, so bleibt
> Die Schramme dir; lehn' dich auf Binsen nur,
> Und es behält den Eindruck deine Hand
> Auf einen Augenblick: allein die Augen,
> Womit ich auf dich blitzte, thun dir nichts,
> Und sicher ist auch keine Kraft in Augen,
> Die Schaden thun kann.

Wir suchen nur die Stellen auf, welche medicinische Bedeutung haben und über die Ansichten Shakespeare's vom Gesichtssinne Auskunft geben. Schon die ältesten Philosophen und Naturforscher haben sich mit der Frage, wie das Sehen zu Stande kommt, beschäftigt, und die verschiedensten Theorien wurden im Laufe der Zeiten aufgestellt. Demokritus aus Abdera nahm unendlich viele, äußerst kleine, untheilbare, unvergängliche Grundkörperchen an, aus denen alle Körper hervorgehen. Das Sehen geschieht nach ihm, wenn jene untheilbaren, mit der Gestalt der Körper, von welchen sie ausfließen, begabten Körperchen sich zum Auge begeben und der Seele das körperliche Bild des gesehenen Gegenstandes mittheilen. Plato wie sein Vorgänger Empedokles glaubte, daß wir sehen, wenn das eigenthümliche Licht unserer Augen hervorströmt, sich mit dem verwandten eindringenden Tageslichte vereinigt und zu einem festen Körper gerinnt. Verschwindet das Tageslicht, so sehen wir deshalb nichts, weil das eigenthümliche Licht der Augen ausfließt, ohne ein verwandtes zu finden. Die Augenlider dienen dazu, das innere Licht zurückzuhalten, damit es nicht unnöthig verschwendet werde. Wenn der Schlaf nicht sehr tief und ruhig ist, so werden von dem zurückbleibenden Lichte die Bilder der Vergangenheit vor die Seele geführt und erregen Träume. Lichtstrahlen gehen also vom Auge aus und treffen auf Lichtstrahlen, welche von sichtbaren Objekten kommen, und kehren mit dem Gefühle der Gegenstände in das Auge zurück. Aristo-

teles kam der Wahrheit ziemlich nahe, denn er lehrte, das Sehen geschehe vermöge des Lichtes, welches kein Körper sei; sondern nur den Körpern Bewegung und eben damit Sichtbarkeit und Farbe mittheile. Das Auge nehme nur einen Schein der Materie wahr, wie den Abdruck eines Siegels in Wachs. Erst Kepler aber zeigte, daß das Bild des zu sehenden Gegenstandes auf der Netzhaut des Auges entstehen müsse. Die von den Gegenständen reflektirten Lichtstrahlen werden von den durchsichtigen Medien des Auges gebrochen und erzeugen ein verkleinertes, verkehrtes Bild auf der Netzhaut, das wir mittelst des Sehnerven im Gehirn empfinden. Die Anatomen zur Zeit Shakespeare's verglichen die Krystalllinse im Auge einem glänzenden Spiegel, der mit eigenem Scheine erleuchte, oder auch einem Edelsteine, und gewiß hat eine frische, ungetrübte Krystalllinse aus einem jugendlichen Auge Aehnlichkeit mit einem geschliffenen Diamante. Das Leuchten gewisser Thieraugen schrieb man der Krystalllinse zu, und man wurde hierdurch in der Annahme, daß das Auge Lichtstrahlen aussende, bestärkt. Jetzt wissen wir, daß das Leuchten der Augen nur durch, von außen eingedrungenes, wieder nach außen reflektirtes Licht erzeugt wird. Die folgende Stelle scheint im Sinne der Theorie des Plato zu sprechen.

Troilus und Cressida III, 3:

> Die Schönheit, die uns hier im Antlitz blüht,[1]
> Kennt nicht der Eigner, fremdem Auge nur
> Empfiehlt sie sich. Auch selbst das Auge nicht,
> Der geistigste der Sinne, schaut sich selbst
> Für sich allein: nur Auge gegen Auge
> Begrüßen sich mit wechselseit'gem Glanz,
> Denn Sehkraft kehrt nicht zu sich selbst zurück,
> Bis sie gewandert und sich dort vermählt,
> Wo sie sich sieht.

Kaufmann von Venedig V, 1:

Bassanio. Schwör' ich dir, ja, bei deinen holden Augen,
Worin ich selbst mich sehe —
Porzia. Gebt doch Acht!
In meinen Augen sieht er selbst sich doppelt,
In jedem Aug' einmal, — beruft euch nur
Auf euer doppelt Selbst . . .

Julius Caesar I, 2:

Cassius. Sagt, Brutus, könnt ihr euer Antlitz sehn?
Brutus. Nein, Cassius, denn das Auge sieht sich nicht,[1]
Als nur im Widerschein, durch andre Dinge.

---

[1]) Diesen Gedanken findet man in den moralischen Schriften des Plutarch.

Cassius. So ist's;
Und man beklagt sich sehr darüber, Brutus,
Daß ihr nicht solchen Spiegel habt, die euren
Verborgnen Werth euch in die Augen rückten,
Auf daß ihr euren Schatten säht.

Liebes Leid und Lust I, 1:

Wahrheit indessen
Hat täuschend schon des Auges Blick geblendet,
Licht suchend hat das Licht des Lichts vergessen,
Und statt zu späh'n, wo Licht im Finstern funkelt,
Erlosch dein Licht, Nacht hat dein Aug' umdunkelt.
Studirt vielmehr, was euer Aug' entzücke,
Indem ihr's auf ein schön'res Auge wendet,
Das blendend uns zugleich mit Trost erquicke,
Und, raubt es Licht, uns neue Sehkraft spendet.

König Johann II, 2:

Ich thu's, mein Fürst, und find' in ihrem Auge
Ein Wunder, das mich in Verwundrung setzt,
Den Schatten von mir selbst in ihrem Auge,
Der da, wiewohl nur Schatten eures Sohns,
Zur Sonne wird und macht den Sohn zum Schatten.
Ich schwör' es euch, ich liebte niemals mich,
Bis ich mich selber eingefaßt hier sah
In ihren Augen schmeichelnd abgespiegelt.

Heinrich VI. I. II, 5:

Die Augen Lampen, die ihr Oel verspendet.

Die Veränderungen, die Täuschungen, welche das Sehen erleidet, wenn das Auge gezwungen wird, durch Gläser, oder durch Thränen, oder in die Ferne zu blicken, erwähnen folgende Stellen:

König Richard II. II, 2:

Das Wesen jedes Leids hat zwanzig Schatten,
Die aussehn wie das Leid, doch es nicht sind;
Das Aug' des Kummers, überglas't von Thränen
Zertheilt Ein Ding in viele Gegenstände.
Wie ein gefurchtes Bild, grad' angesehn,
Nichts als Verwirrung zeigt, doch, schräg betrachtet,
Gestalt läßt unterscheiden: so entdeckt
Eu'r holde Majestät, da sie die Trennung
Von dem Gemahl schräg ansieht, auch Gestalten
Des Grams, mehr zu bejammern, als er selbst,
Die, grade angesehn, nichts sind als Schatten
Des, was er nicht ist. Drum, Gebieterin!
Beweint die Trennung, seht nichts mehr darin
Was nur des Grams verfälschtem Aug' erscheint,
Das eingebildetes als wahr beweint.

Each substance of a grief hath twenty shadows,
Which show like grief itself, but are not so;
For sorrow's eye, glazed with blinding tears,
Divides one thing entire to many objects:
Like perspectives, which, rightly gaz'd upon,
Show nothing but confusion; ey'd awry,
Distinguish form: so your sweet majesty,
Looking awry upon your lord's departure,
Finds shapes of grief, more than himself, to wail:
Which, look'd on, as it is, is nought but shadows
Of what it is not. Then, thrice gracious queen,
More than your lord's departure weep not, more's not seen:
Or if it be, 'tis with false sorrow's eye,
Which, for things true, weeps things imaginary.

Diese Stelle ist nicht leicht zu erklären, da wir nicht wissen, was Shakespeare eigentlich unter *perspective* verstanden hat. Der Sinn ist folgender: Jeder Theil eines Wehs hat zwanzig Schatten, die aussehen wie das Weh selbst, doch es nicht sind. Das Auge des Kummers, überglast mit blind machenden Thränen, zertheilt ein einziges Ding in viele Gegenstände; gleich Bildern, welche gerade angesehen, nichts als Verwirrung zeigen; von der Seite betrachtet, ihre Form unterscheiden lassen: so sieht die Königin, welche des Königs Entfernung von der Seite betrachtet, mehr Wehgestalten, die sie beklagt, als der König selbst, der doch alles gerade sieht, wie es ist. Würde die Königin es selbst sehen, wie es wirklich ist, so würde sie nur Schatten von einem Nichts finden. Deshalb soll sie nichts weiter beweinen, als die Abreise des Königs, weil nicht mehr zu sehen ist, oder wenn sie mehr sieht, so geschieht es mit dem verfälschenden Auge des Kummers, welches statt wirklicher Dinge eingebildete beweint.

Daß das Auge, welches mit Thränen gefüllt ist, die Gegenstände in Folge der Strahlenbrechung, die durch die Thränenschicht hervorgebracht wird, verzerrt, auch wohl doppelt sieht, kann nicht bestritten werden, und spricht diese Stelle für die auf das kleinste gehende, genaue Naturbeobachtung des Dichters.

Unter *perspectives* versteht Shakespeare an der einen Stelle: optische Instrumente, durch welche man nach Gegenständen blickt; an der anderen: Gegenstände, auf welche man das Auge richtet. Hier sind wohl Spielereien darunter zu verstehen, ähnlich jenen, welche die Buchstaben eines Wortes an den Seiten aufrechtstehender, neben einander reihenförmig befestigter Pappstücke tragen. Sieht man gerade darauf, so bemerkt man nur die oberen Ränder der nebeneinander stehenden Rippen, und erst dann, wenn man von der Seite darauf blickt, ist man

im Stande, die Worte zu lesen. Bei dieser Stelle wurden wir an das Gedicht Goethe's erinnert:

Gedichte sind . . . gemalte Fensterscheiben,
Sieht man vom Markt in die Kirche hinein,
Da ist Alles dunkel und düster . . . .

Kommt aber nur einmal herein!
Begrüßt die heilige Kapelle;
Da ist's auf einmal farbig helle,
Geschicht' und Zierrath glänzt in Schnelle,
Bedeutend wirkt ein edler Schein.

Die optische Täuschung durch *perspectives* finden wir ferner: Ende gut, Alles gut V, 3:

Dann, als ihr Bild geprägt in mein Gemüth,
Lich mir sein höhnend Fernglas spröder Stolz,
Das jedes fremden Reizes Züg' entstellte,
Der Wangen Roth verschmäht', als sei's erborgt,
Und alle Formen einzog, oder dehnte
Zu widerwärt'ger Häßlichkeit; so kam's,
Daß sie, die Alle priesen, die ich selbst
Geliebt, seit sie mir starb, — in meinem Auge
Der Staub ward, der's geblendet.

Contempt his scornful perspective did lend me, which warp'd the line of every other favour; scorn'd a fair colour, or express'd it stol'n, Extended or contracted all proportions, to a most hideous object. Wir sehen aus dieser Stelle, daß Shakespeare ein optisches Instrument im Sinne hatte, wie wir es in den sphärisch-cylindrischen Spiegeln kennen, welche besonders aus Gemälden menschlicher Figuren, die man sich in ihnen spiegeln läßt, die schrecklichsten Karikaturen erzeugen, weil der Spiegel nach der sphärischen Richtung verkleinert oder vergrößert; nach der Axe des Cylinders aber in der natürlichen Grösse reflektirt.

Was ihr wollt V, 1:

Gesicht, Ton, Kleidung eins, doch zwei Personen;
Ein wahrer Gaukelschein, der ist und nicht ist.

One face, one voice, one habit, and two persons; a natural perspective, that is, and is not. Wahrscheinlich hat hier Shakespeare unter *perspective* einen Spiegel im Sinne. Von den beiden, sich gleichenden Personen, Sebastian und Cesario, ist der Eine das Spiegelbild des Anderen.

König Heinrich V. v, 2:

. . . . einige unter euch können der Liebe für meine Blindheit danken, daß ich so manche französische Stadt über ein schönes französisches Mädchen, das mir im Wege steht, nicht sehen kann.

König Karl. Ja, mein Fürst, ihr seht sie perspektivisch, die Stadt in ein Mädchen verwandelt....

You see them perspectively, the cities turned into a maid: perspectively hat wiederum den Sinn einer optischen Täuschung durch ein *perspective* in sich; letzteres hat bei Shakespeare nicht die Bedeutung eines Fernrohrs nach unseren Begriffen, welches entfernte Gegenstände deutlicher macht, sie zeigt, wie sie wirklich sind, sondern den Begriff eines das Auge trügenden Instrumentes. Die Ferngläser, welche Shakespeare kannte, waren höchst wahrscheinlich sehr unvollkommen, gewiß ist, daß sie nicht achromatisch waren, die Gegenstände also mit Rändern von Regenbogenfarben umgeben sehen ließen.

Optische Täuschungen finden wir ferner erwähnt:

König Heinrich VI. II, III, 2:

Als uns der Sturm zurück vom Ufer schlug,
Stand in dem Wetter ich auf dem Verdeck;
Und als der Dunst um deines Landes Anblick
Mein emsig gaffend Aug' begann zu täuschen...

Und jetzt verlor ich Englands holden Anblick,
Und hieß die Augen mit dem Herzen wandern,
Und nannte blinde trübe Brillen sie,
Weil ihnen Albions theure Küste schwand.

Sommernachtstraum IV, 1:

Dies alles scheint so klein und unerkennbar,
Wie ferne Berge, schwindend im Gewölk.
Hermia. Mir ist, ich säh' dies mit getheiltem Auge,
Dem alles doppelt scheint.

Julius Caesar IV, 1:

Ich glaub' es ist die Schwäche meiner Augen,
Die diese schreckliche Erscheinung schafft.

Hamlet I, 1:

Ein Stäubchen ist's, des Geistes Aug' zu trüben.

Liebes Leid V, 1:

Wenn wir schauen
Der Sonne Glut mit Augen, noch so hell,
Wird Licht wie Nacht.[1]

Wintermärchen I, 1:

.... ist dein Augenfenster
Nicht dicker als ein Hahnreihorn.

---

[1] Dies bezieht sich auf die dunklen Nachbilder, welche vor dem Auge erscheinen, nachdem es in die Sonne gesehen hat.

Cymbeline I, 5:

Imogen. Er mußte klein wie eine Kräh' dir werden,
Und kleiner, eh' du aufgabst, nachzuschau'n.
Pisanio. Das that ich, gnäd'ge Frau.
Imogen. Zerrissen hätt' ich mir die Augennerven,
Nur um nach ihm zu sehn, bis die Verklein'rung
Des Raums ihn zugespitzt wie eine Nadel.
Ihm schaut' ich nach, bis er verschmolzen wäre
Von Kleinheit einer Mück' in Luft . . .

Cymbeline III, 3:

Betrachtet,
Wenn ihr von dort mich klein als Krähe seht,
Daß nur der Platz verkleinert und vergrößert.

Macbeth II, 1:

Mein Auge ward der Narr der andern Sinne,
Oder mehr als alle werth.

König Lear IV, 6:

. . . wie grauenvoll
Und schwindelnd ist's, so tief hinab zu schau'n! —
Die Kräh'n und Dohlen, die die Mitt' umflattern,
Sehn kaum wie Käfer aus — halbwegs hinab
Hängt Einer, Fenchel sammelnd, — schrecklich Handwerk!
Mich dünkt, er scheint nicht größer, als sein Kopf.
Die Fischer, die am Strande geh'n entlang,
Sind Mäusen gleich; das hohe Schiff am Anker
Verjüngt zu seinem Boot; das Boot zum Tönnchen,
Beinah zu klein dem Blick . . . .
Ich will nicht mehr hinabsehn,
Daß nicht mein Hirn sich dreht, mein wirrer Blick
Mich taumelnd stürzt hinab.

Cymbeline I, 7:

Ha! Wie? Sind Menschen toll? Gab die Natur
Das Aug', um anzuschau'n des Himmels Bogen
Und diesen reichen Schatz von See und Land?
Das trennend unterscheidet Stern von Stern
Und Stein von Stein am kieselreichen Ufer?
Und kann solch köstliches Organ nicht scheiden
Häßlich von schön?

König Johann IV, 2:

. . . . meine Wuth war blind;
Mein Aug' in blut'ger Einbildung verwildert,
Wies dich mir fürchterlicher, als du bist.

Liebes Leid V, 1:

> Denn Lieb' ist voller Eigensinn und Unart.
> Erzeugt durch's Aug' und deshalb gleich dem Auge
> Voll flücht'ger Bilder, Formen, Phantasien
> Und wechselt bunt, wie in des Auges Spiegel
> Der Dinge Wechsel schnell vorüberrollt.

Ueber den Werth der Augen sprechen verschiedene Stellen, am beredtsten aber vertheidigt dieselben Prinz Arthur in der bekannten Scene: König Johann IV, 1:

Arthur. Müßt ihr mir ausglüh'n meine beiden Augen
Mit heißem Eisen?

Hubert. Junger Knab', ich muß . . .

Shakespeare's Julius Caesar und seine Quellen im Plutarch.[1])

Von

Nicolaus Delius.

Eine Abhandlung, die ich im elften Bande unseres Shakespeare-Jahrbuchs erscheinen ließ, hatte den Zweck, in einer vergleichenden Analyse des Shakespearischen Coriolanus und seiner Plutarchischen Quelle das Verhältniß des Dramatikers zum Biographen in das rechte Licht zu setzen und die häufig sehr übertriebenen Abschätzungen der Verpflichtung des Ersteren gegen den Letzteren auf ihr bescheidenes Maaß zurückzuführen. Ich durfte dann das Resultat meiner Erörterungen in folgenden Worten aufstellen: „Wir können also hiermit unsere Untersuchung über den Coriolanus abschließen und das Ergebniß derselben dahin zusammenfassen, daß Shakespeare für sein Drama der Plutarchischen Biographie quantitativ wie qualitativ weit weniger zu verdanken hat, als man gewöhnlich anzunehmen geneigt ist. Denselben Nachweis für die beiden andern Römerdramen unseres Dichters zu liefern, muß einer spätern Gelegenheit vorbehalten werden." Wenden wir uns nun, der letzteren Andeutung gemäß, vom Coriolanus zum Julius Caesar, so tritt uns auf den ersten Blick ein gewaltiger Unterschied in der Methode entgegen,

[1]) Dem hier folgenden Essay durfte ich zu Grunde legen meines Freundes F. A. Leo Prachtausgabe der *Four Chapters of North's Plutarch,* die uns den ursprünglichen Text photolithographirt so darbietet, wie Shakespeare ihn vor Augen hatte in der Originalausgabe von 1595. Von gleichem Werthe waren für meine Arbeit die von dem Herausgeber hinzugefügte musterhafte Zusammenstellung der *Reference-Notes showing the conformity of text between Shakespeare and Plutarch.*

welche der Dichter in der Behandlung seiner Quelle in diesem Falle befolgt hat im Vergleich mit der Art und Weise seiner Benutzung des Plutarchischen Coriolanus. Dürften wir nicht ohnehin aus metrischen und stilistischen Gründen den Julius Caesar in eine viel frühere Periode der dramatischen Wirksamkeit Shakespeare's setzen, als die beiden andern Tragödien aus der Römischen Geschichte, so würde zur Bestätigung dieser chronologischen Annahme schon die Betrachtung ausreichen, in wie ganz andrer Weise unser Dichter verfuhr, als er zum ersten Mal einen historischen Stoff aus dem Plutarch entlehnte, und in wie ganz andrer Weise, als er, vielleicht acht bis zehn Jahre später, zum zweiten und dritten Male aus derselben Quelle schöpfte. Als der Dichter seinen Coriolanus schrieb, war er in der Vertiefung seiner Weltanschauung, in seiner Beschäftigung mit psychologischen Problemen fortgeschritten über die stofflichen Interessen hinaus, denen seine Dichtung sich früher vorzugsweise zugewandt hatte, zu einer tiefsinnigeren Betrachtung menschlicher Charaktere und menschlicher Schicksale in ihrem Aufgange und in ihrem Niedergange. Diese Tendenz einer tiefsinnigeren Betrachtung gestaltet sich im Coriolanus ebenso zur leitenden Idee, wie solche sich in den übrigen Werken der dritten und letzten Periode des Dichters ausspricht. In diesem Sinne bot ihm die Plutarchische Biographie des Coriolanus den dankbarsten Stoff: einen einheitlichen Mittelpunkt, an welchen innerhalb eines beschränkten und leicht übersichtlichen Raumes sich alles Andre reihte, auf welchen alles Andre sich bezog. Auf Grund dieser Beschaffenheit seiner Vorlage durfte denn Shakespeare fast alle Elemente der Biographie seinem Drama einverleiben, theils in Rückblicken auf das Vorleben seines Helden vor dem Zeitpunkt, da der Dichter ihn auftreten läßt, theils und vorzugsweise an dem Faden der Plutarchischen Geschichtserzählung, die im Drama beibehalten ist, mit denjenigen Modificationen, welche die dramatische Oekonomie dem Dichter an die Hand gab. Zur weitern Begründung der hier nur flüchtig skizzirten Punkte darf ich wohl auf meine vorher citirte Abhandlung über den Coriolanus verweisen.

Ganz anders hatte sich das Verhältniß unsres Dichters zum Plutarch gebildet, als er in dessen Biographieen den Stoff zu seinem ersten Römerdrama suchte, das wir nach dem überlieferten Titel Julius Caesar nennen, während es genau so benannt sein sollte, wie ein rivalisirendes Drama in dem Tagebuch des Theaterdirectors Henslowe bezeichnet wird, nämlich Caesar's Fall. Denn nicht das ganze thatenreiche Leben des größten Römers in den engen Rahmen eines fünfaktigen Schauspiels einzuspannen, konnte Shakespeare für seine dramatische Aufgabe erachten, um so weniger als es sich dabei nicht, wie später beim Coriolan um die Entwickelung eines einheitlichen Charakters in der sinnigen Be-

handlung und Lösung eines psychologischen Problems handelte. Ein stoffliches Interesse war es vielmehr, das unsern Dichter veranlaßte, nicht das Leben, sondern den Tod Caesars zu dramatisiren, und zwar, da dieser Tod in seinem Drama nicht als der Abschluß eines von ihm unberührt gelassenen Lebenslaufes gelten konnte, ihn in engem Zusammenhang mit allen den Consequenzen, die erst den Abschluß der mit Caesars Fall beginnenden Katastrophe bildeten. Dieser Anschauung gemäß legte der Dichter seinem Drama zunächst aus der Plutarchischen Biographie des Caesar nur den verhältnißmäßig kleinsten letzten Theil zu Grunde. In der Ausgabe des North'schen Plutarch vom Jahre 1595 umfaßt das Leben Caesar's die Seiten 758—792 inclus., und von diesen 33 Seiten haben nur die sechs letzten den geschichtlichen Stoff zu Shakespeare's Drama geliefert. Daß unser Dichter von dem reichen biographischen Material, das Plutarch in dem vorhergehenden größern Theile seiner Erzählung beigebracht, bis auf verschwindende Ausnahmen keinen Gebrauch zur Charakteristik seines Helden gemacht hat, während er zu solchem Zwecke später bei seinem Coriolanus keine Seite des Plutarchischen Berichts unbenutzt ließ, das ist ein weiterer Beweis, wie sehr bei ihm in der Abfassung des Julius Caesar das stoffliche Interesse an der Handlung, der Katastrophe und ihren Folgen vor dem Interesse der psychologischen Charakteristik überwog.

Die ganze Oeconomie unseres Dramas, das ja seinen Abschluß nicht mit dem Ende Caesar's, sondern erst mit dem Untergange seiner Mörder finden sollte, brachte es denn mit sich, daß Shakespeare sich nicht mit dem Plutarchischen Caesar für die Construction seiner Tragödie begnügen durfte, daß er vielmehr die nothwendigen Ergänzungen in einer andern Lebensbeschreibung seines Autors, in dessen Brutus, suchen mußte. Wenn die Zugrundelegung dieser seiner zweiten Quelle sich nicht erst in dem zweiten Theile unseres Dramas zeigt, sondern schon in dem ersten Theile mit der Benutzung der ersten Quelle parallel läuft, so erklärt sich das leicht aus dem Streben des Dichters, die Theilnahme seines Publikums von Anfang an dem Freundespaare Brutus und Cassius in gleichem, vielleicht in noch höherem Maaße zuzuwenden, als ihrem prädestinirten Opfer, dem Caesar. Demgemäß hat Shakespeare aus der zweiten Biographie viel sorgsamer und häufiger die einzelnen Charakterzüge, die uns namentlich den Brutus menschlich näher bringen, ausgewählt und seinem Drama einverleibt, als er sich in Betreff seines Caesar solcher Ausbeutung der ersten Biographie befleißigt hat. — Sehr spärlich, wie es die secundäre Rolle des Marcus Antonius in dem Drama ohnehin bedingt, ist dann die dritte Biographie des Plutarch, die des Antonius, benutzt worden, ausschließlich an den wenigen Stellen, wo der

Freund und Rächer Caesar's selbstständig in den Vordergrund der Handlung tritt. Eine erschöpfende Ausnutzung dieser dritten Quelle, und zwar im Geiste der Dramatisirung des Coriolanus und der Dramen der letzten Shakespearischen Periode überhaupt, finden wir erst in des Dichters Antony and Cleopatra.

Aus unsern bisherigen Erörterungen ergiebt sich schon, daß eine vergleichende Analyse des Dramas mit seiner biographischen Vorlage hier einen andern Weg einzuschlagen hat, als uns beim Coriolanus vorgezeichnet war. Eine Zusammenstellung des beiderseitigen Scenariums beim Plutarch und beim Shakespeare, mit der wir dort unsere Analyse einleiten konnten, erweist sich hier als unthunlich. Was dann die beiden andern Punkte der Vergleichung, die wir dort zu untersuchen hatten, hier anbetrifft, nämlich die Charakteristik und die Sprache, so verspricht auch in diesen Beziehungen unser Drama eine viel geringere Ausbeute zur Hervorhebung so mancher Einzelnheiten als die Analyse des Coriolanus uns geliefert hatte. Es empfiehlt sich daher in diesem Falle nicht wie dort den Plutarch als Grundlage zu wählen und von ihm zum Dichter überzugehen, sondern umgekehrt, das Drama in der ganzen Reihenfolge seiner Akte und Scenen unter fortlaufender Bezugnahme auf seine biographischen Quellen zu mustern, was denn im Folgenden geschehen soll.

Akt 1, Sc. 1. Die Einleitungsscene ist Shakespeare's freie Schöpfung, sowohl in ihrem ersten scurrilen Theile, wo die beiden Tribunen ihr Strafexamen mit den in Festtagskleidern einherstolzirenden Kleinbürgern anstellen, wie in dem zweiten pathetischen Theile, mit der Mahnung an Pompejus' gefallene Größe und Popularität, worin den jetzt dem Caesar zujauchzenden Römern ihr Wankelmuth vorgehalten wird. In beiden Theilen aber finden sich deutliche Anklänge an Situationen, die der Dichter später in seinem Coriolanus weiter aus- und vorgeführt hat. — Eine Anlehnung an Plutarch läßt sich erst in dem vertraulichen Zwiegespräch der Tribunen spüren, und zwar da mit einigen bedeutsamen Abweichungen. Plutarch läßt die Plebejer, die Caesar als König begrüßen, auf Befehl der Tribunen ins Gefängniß werfen, während im Drama die große Volksmenge, durch die Strafreden der Tribunen eingeschüchtert, sich still zurückzieht. Außerdem hat der Dichter, im Interesse einer einleitenden, auf das Kommende vorbereitenden Scenenanordnung die Ereignisse umgestellt. Bei Plutarch folgt die Demonstration der Tribunen gegen die decorirten Büsten Caesar's erst auf das Lupercalienfest und auf die dem Imperator dargebrachten königlichen Huldigungen.

Akt 1, Sc. 2. Eine reichere Ausbeute als für die vorhergehende Scene hat Plutarch dem Dichter für diese gewährt. Aber auch hier

fehlt es nicht an charakteristischen Zügen, die dem letztern allein angehören. So im Anfang die Betheiligung der Gemahlin Caesar's, der Calpurnia, an dem Lupercalienfeste und die damit verbundene Hindeutung auf ihre bisherige Kinderlosigkeit, womit zugleich dem Shakespearischen Publikum Caesar's Stellung, ohne natürlichen Leibeserben, bezeichnet wurde. — Auch die Warnung vor den Iden des März durch den Mund eines Wahrsagers, die Plutarch erst später erwähnt, hat der Dichter bereits mit der Feier des Lupercalienfestes verknüpft, gemäß der Shakespearischen Tendenz, zeitig auf alles Kommende vorzubereiten. — Die Anwesenheit des Brutus und Cassius bei diesem Feste übergeht Plutarch mit Stillschweigen, und so ist auch der ganze Dialog der beiden Freunde auf keinerlei Reminiscenzen aus Plutarch gegründet. Selbst da, wo man solche vermuthen sollte, in der Erzählung des Cassius von Caesar's Lebensgefahr im Tiberstrom und von seiner Verzagtheit bei einem Fieberanfall in Spanien, fand unser Dichter nur die einzige Plutarchische Notiz, daß Caesar in der That einmal das Fieber dort gehabt. — Das Mißtrauen, das der vom Lupercalienfeste zurückkehrende Caesar im Gespräche mit Antonius gegen den blassen, magern Cassius äußert, hatte schon Plutarch berührt, aber erst unserem Dichter blieb es vorbehalten, diese verschiedenen Züge zu einer vollständigen Charakterschilderung des finstern, verschlossenen Cassius im Gegensatze zum leichtlebigen Antonins auszuarbeiten. — Plutarch's Bericht von der durch Antonius in Scene gesetzten königlichen Huldigung Caesar's und deren zweifelhafter Aufnahme von Seiten des Volkes hat Shakespeare nicht dramatisirt, sondern lediglich durch Casca dem Brutus und Cassius schildern lassen, wesentlich mit Beibehaltung der historischen Einzelnheiten, aber formell durchaus modificirt in der humoristischen Färbung, die dem Charakter des Casca, als des höhern Humoristen im Drama, entspricht. — Wenn zum Schluß dieser Scene Cassius in seinem Monologe den Plan äußert, Zettel aufreizenden Inhalts dem Brutus ins Fenster zu werfen, als ob dieselben von verschiedenen Händen herrührten, so schreibt Plutarch ein solches Verfahren ungenannten dritten Personen zu, was Shakespeare dann in engere Verbindung mit den eigentlichen Trägern seiner dramatischen Handlung gebracht hat.

Akt 1, Sc. 3. Die Prodigien, welche der Ermordung des Caesar vorangingen, hat unser Dichter, wie er sie zuerst von Casca dem Cicero berichten läßt, natürlich aus dem Plutarch entlehnen müssen, aber wie er deren Bedeutung und Vorbedeutung verstärkt, so fügt er auch materiell einige weitere Phänomene hinzu, die er bei Plutarch nicht vorfand, so den Löwen, der dem Casca am Capitol begegnete, und die hundert ängstlich zusammengedrängten Weiber. — Der Rest dieser Scene, von

dem Auftreten des Cassius an, hat Shakespeare aus zerstreuten und vereinzelten Notizen des Plutarch zu einer zusammenhängenden Darstellung aller die definitive Verschwörung einleitenden Schritte des Cassius verarbeitet und construirt, ohne daß von irgend welcher wörtlichen Benutzung der Plutarchischen Data dabei die Rede sein könnte.

Akt 2, Sc. 1. Wie Shakespeare die vorhergehende Scene der von Cassius systematisch angelegten Vorbereitung zur Verschwörung selbstständig aus ungeordneten fragmentarischen Elementen Plutarch's herzustellen hatte, so sah er sich auch in der eigentlichen Verschwörungsscene wesentlich auf seine eigne schöpferische Gestaltungskraft angewiesen. Aus der Plutarchischen Biographie des Brutus, deren Bericht über die betreffenden Hergänge er vorzugsweise hier benutzte, konnte er eben nur die einzelnen äußerlichen Punkte entnehmen. Alles Uebrige hatte er selbst hinzuzuthun. So lieferte zu den beiden ersten Monologen des Brutus Plutarch keinen Beitrag, denn dessen Notiz, daß Brutus' Ehrgeiz durch die ihm zugebrachten aufrührerischen Zettel von anonymer Hand erregt worden sei, widerspricht doch ebensosehr den Betrachtungen, welche Brutus in seinem zweiten Monologe darüber anstellt, wie dem Charakter des Brutus nach Shakespeare's Auffassung. — Zu der darauf folgenden Berathung der Verschworenen lieferte Plutarch zunächst die Notiz, daß dieselben sich durch keinen Eid untereinander gebunden hatten, obgleich auch hier die Motivirung von unserem Dichter herrührt. Auch zu der Erwägung, ob nicht Cicero in das Geheimniß der Verschwörung zu ziehen sein möchte, bot Plutarch eine Handhabe. Ebenso widersetzt sich Brutus schon bei Plutarch dem Vorschlage andrer Verschworenen, mit Caesar zugleich den Antonius zu tödten. Aber der Biograph bringt diese Frage erst unmittelbar nach Caesar's Ermordung zur Sprache, während der Dramatiker sie passender schon hier einreiht. — In dem dann folgenden Zwiegespräch zwischen Brutus und Portia tritt der bisher kaum vorgekommene Fall ein, daß Shakespeare nicht bloß die Substanz einer Unterredung theilweise aus Plutarch entlehnt, sondern auch einzelne Redewendungen, und zwar solche, welche Plutarch als charakteristisch der Portia in den Mund legt, auch für seine Portia adoptirt, namentlich den Passus, in welchem Portia ihr Anrecht auf das rückhaltlose Vertrauen ihres Gatten beansprucht und durch die Hinweisung auf die in ihrer Selbstverwundung dargelegte Probe ihrer Standhaftigkeit zu bekräftigen weiß. Aber wie in andern analogen Fällen unseres Dramas bilden auch hier die Plutarchischen Reminiscenzen nur einen Bruchtheil zu dem, was unser Dichter aus seinem Eignen hinzugethan hat. — Auch der Schluß der Scene, das Auftreten des kranken Ligarius, der sich für gesund erklärt, wenn Brutus irgend ein der Ehre würdiges Unternehmen

in der Hand habe, entlehnt sein Motiv und einzelne Phrasen aus der entsprechenden Partie bei Plutarch.

Akt 2, Sc. 2. Für die Abfassung dieser Scene bot Plutarch's Caesar, der in der vorigen Scene kaum benutzt war und gegen Plutarch's Brutus zurücktrat, unserem Dichter sein brauchbares Material, aber wiederum mit manchen Abänderungen und Erweiterungen. Letztere betreffen zunächst die von der Calpurnia angeführten Schreckensereignisse der vorigen Nacht. Plutarch erwähnt dabei weder die Löwin, die in den Straßen Roms ihr Junges geworfen, noch die Schlachtkämpfe in den Wolken, aus denen das Blut der kämpfenden Krieger aufs Capitol niederträufelte. Auch die mannhafte Deutung, welche Caesar dem beim Schlachten ohne Herz gefundenen Opferthiere giebt, gehört unserem Dichter an, bei dem ohnehin der in Plutarch's Darstellung als schwach und schwankend gezeichnete Charakter Caesar's in dieser Scene eine ungleich festere, auf ein gesteigertes Selbstbewußtsein gegründete Haltung gewonnen hat. Caesar's Ausspruch, er und die Gefahr seien zwar zwei an einem Tage geborne Löwen, er aber der ältere und schrecklichere, würde dem Plutarchischen Imperator in dieser Situation schlecht anstehen. Von Shakespeare allein rührt auch her, was Caesar von dem Traume der Calpurnia dem Decius erzählt und die glückverheißende Deutung, welche der letztere der Vision einer nach allen Seiten Blut ergießenden Statue Caesar's giebt. Plutarch begnügt sich mit der weiteren Mittheilung des Decius über die wohlwollenden Absichten des Senats, die den Caesar dann zum verhängnißvollen Gange auf das Capitol bestimmt. Der Schluß der Scene, wo die Verschwornen und zuletzt auch Antonius in Caesar's Palast erscheinen, um ihm das Geleite zum Capitol zu geben, gehört nur Shakespeare an. Bei Plutarch nimmt Decius allein den Caesar bei der Hand und bringt ihn aus dem Hause.

Akt 2, Sc. 3. Die Figur des Artemidorus entlehnte Shakespeare aus dem Plutarch, der ihn zugleich als einen griechischen Lehrer der Rhethorik von der Insel Gnidos und als einen Vertrauten der Verschwornen bezeichnet — zwei Umstände, die Shakespeare für sein Drama nicht weiter verwerthet hat. Den wörtlichen Inhalt der schriftlichen Warnung, welche Artemidorus in der Gestalt einer Supplik dem Caesar auf seinem Wege zum Capitol überreichen will, hat Shakespeare nicht aus Plutarch entlehnt, sondern selbst concipirt. Es lag ihm dabei offenbar daran, die Namen der Verschwornen in ihrer Gesammtheit dem Publikum zur Orientirung ins Gedächtniß zurückzurufen, ehe dasselbe sie bei ihrer meuchelmörderischen Arbeit erblickte.

Akt 2, Sc. 4. Zu dieser Zwischenscene fand Shakespeare bei Plutarch nur die Notiz von der gewaltigen Aufregung der Portia, welche sie

aus ihrem Hause getrieben und sie veranlaßt habe, Botschaften über Botschaften an Brutus aufs Capitol zu senden. Von ihrer Begegnung mit dem Wahrsager, dem unser Dichter den Plutarchischen Bericht von dem großen Volksgedränge um Caesar in den Mund gelegt hat, fand Shakespeare bei Plutarch Nichts. Dieses Motiv ist eine neue Probe der Shakespearischen Weise, Situationen zu combiniren aus Elementen, die ihm in seinen Quellen nur getrennt und vereinzelt vorlagen.

Akt 3, Sc. 1. Während wir bisher sahen, daß unser Dichter für die einzelnen Scenen seines Drama bald Plutarch's Caesar, bald dessen Brutus benutzt hat, je nachdem der Eine oder der Andre in den Vordergrund der Handlung trat, hatte er für diese Scene des Zusammentreffens Beider auch beide Lebensbeschreibungen als Vorlage, und nur bei etwaigen Differenzen hatte er sich für die eine Version oder für die andre zu entscheiden. Die Begegnung Caesar's mit dem Wahrsager, der vor den Iden des März gewarnt hatte, und die Bemühungen des Artemidorus, zu Caesar vorzudringen, verzeichnet Plutarch nur in der Biographie Caesar's. Bei Plutarch sind diese Bemühungen aber vergeblich, während das kurze Zwiegespräch zwischen ihm und Caesar bei Shakespeare dazu dient, einen neuen und feinen Charakterzug dem Bilde seines Helden hinzuzufügen. — Die Dazwischenkunft des Popilius hat Shakespeare aus Plutarch's Brutus, wo gleich darauf erzählt wird, wie tief die ihm aufs Capitol gebrachte Botschaft von einer tödtlichen Erkrankung der Portia deren Gemahl afficirt habe, ohne ihn jedoch von seinem augenblicklichen Vorhaben abzuwenden. Letzterer Umstand mag unsern Dichter veranlaßt haben, dieses Detail aus der ohnehin schon complicirten, rasch sich entwickelnden Handlung fortzulassen. Der Hergang der Ermordung Caesar's von dem Bittgesuch des Metellus Cimber und dessen tumultuarischer Unterstützung durch die Verschworenen an bis zu der Katastrophe selber fand Shakespeare in allen Einzelnheiten bei Plutarch so vorgezeichnet, daß er ihn nur zu dramatisiren hatte. Nur den Kniefall des Cimber und des Brutus läßt Plutarch unerwähnt, wie er denn auch keinerlei Material geliefert hat zu den beiden für den Redner so charakteristischen Reden, mit denen der Shakespearische Caesar das Bittgesuch des Cimber und der übrigen Verschwornen zurückweist. Bei Plutarch erwehrt Caesar sich erst freundlich, dann ungestüm der Liebkosungen und Umarmungen, mit denen die Verschwornen auf ihn eindringen. — Daß des sterbenden Caesar's letzte Worte, die Shakespeare lateinisch citirt, nicht aus Plutarch, sondern anderswoher entlehnt sind, ist von den Commentatoren schon häufig bemerkt worden. Bei Plutarch hüllt sich Caesar schweigend in sein Gewand, als er auch seinen Brutus mit dem gezückten Schwerte an seiner Seite dastehen sieht. Die daran sich schließende

Freiheitsproclamation, welche der Dichter einzelnen Verschworenen zuertheilt, gründet sich auf Plutarch's Notiz, daß Brutus und die Andern, die blutigen Schwerter in den Händen, aufs Capitol gezogen seien und auf dem Wege dahin die Römer aufgefordert haben, ihre Freiheit wieder zu gewinnen. Daraus mag denn auch der Dichter die ihm eigenthümliche Aufforderung des Brutus an die Verschworenen geschöpft haben, daß sie ihre Hände in Caesar's Blut tanchen und so die wiedergewonnene Freiheit proclamiren möchten. — Für den Rest der Scene, erst die Anmeldung des Antonius und dann dessen Auftreten, so wie für seine Verhandlungen mit den Verschworenen in Betreff seiner eignen Stellung zu ihnen, und seine Verwendung für eine würdige Leichenbestattung des todten Caesar lagen unserm Dichter nur die spärlichsten Grundzüge bei Plutarch vor; Alles, was sonst zur Charakteristik des Antonius nnd Brutus in deren entsprechenden Reden diente, hatte Shakespeare selbst zu schaffen in freier Erfindung. Auch der Schluß der Scene, die Erscheinnng des Boten, welcher die bevorstehende Ankunft des Octavius Caesar dem Antonius kundthat, findet bei Plutarch nichts Entsprechendes. Dem Dichter aber kam es darauf an, nach der constanten Regel seiner Dramatik, auch auf die Erscheinung dieser Persönlichkeit, welche im zweiten Theile seiner Tragödie eine Rolle zu spielen hatte, sein Publikum zeitig vorzubereiten. — Eben so hat der vorhergehende Monolog des Antonius den Zweck, auf die kommenden Gräuel des Bürgerkrieges, zu denen der Geist des ermordeten Caesar die Losung geben werde, hinzudeuten und damit das Band zwischen dem ersten Theile unsers Dramas und dem zweiten fester zu knüpfen. Denn, wie schon in der Einleitung bemerkt wurde, für Shakespeare's Anschauung ist die Ermordung Caesar's der Mittelpunkt der Tragödie, zu der die Ereignisse vorher und die Ereignisse nachher nur ein Ganzes bilden.

Akt 3, Sc. 2. Daß Brutus die Rednerbühne auf dem Forum bestieg, um vor dem versammelten Volk Caesar's Ermordung zu rechtfertigen, berichtet Plutarch; aber von dem Inhalt seiner Rede wird Nichts mitgetheilt. Es blieb also unserem Dichter überlassen, nicht nur diese Lücke zu ergänzen, sondern auch den Gegensatz zwischen Brutus' schlichter, thatsächlich gehaltener Rede und der pathetischen, auf den Effekt berechneten Rhetorik des Antonius mit feinster Berechnung auszuarbeiten. In Bezug auf Antonius bedauert Plutarch, daß Brutus ihm gestattet habe, Caesar's Leichenbegängniß zu veranstalten und dabei die übliche Parentation zu halten. Die aufreizende Wirkung derselben auf das Volk schreibt Plutarch vorzugsweise dem Umstande zu, daß Antonius dabei Caesar's blutigen Leichnam entblößt und dessen Wunden gezeigt habe. Von der kunstvollen Steigerung des Effeks in Antonius' Rede fand

sich bei Plutarch schon deshalb keine Spur, da bei ihm nicht Antonius ein von ihm eben erst aufgefundenes Testament Caesar's vorlesen konnte, weil dasselbe schon vor der Leichenfeier dem Volke anderweitig bekannt gemacht war. — Die Wirkung freilich der aufreizenden Worte und Geberden auf die Römer fand Shakespeare bei Plutarch ebenso verzeichnet, wie er sie dramatisirt hat. — Die Meldung des Dieners zum Schlusse der Scene berichtet, soweit sie Brutus' und Caesar's eiliges Entweichen aus Rom betrifft, allerdings auch Plutarch. Was er aber von der Ankunft des Octavius und des Lepidus berichtet, ist ein Zusatz unseres Dichters, der auch hier die kommenden Ereignisse andeuten und in engere Verbindung mit den eben erfolgten bringen wollte.

Akt 3, Sc. 3. Das tragische Ende des Dichters Cinna, den die blinde Volkswuth mit dem Verschworenen Cinna verwechselt und auf der Stelle massacrirt, erzählt Plutarch in beiden Biographien. Die humoristische Einkleidung, welche Shakespeare dieser Episode des beginnenden Aufruhrs angedeihen läßt, gehört aber unserem Dichter an. Er schuf mit dieser Zwischenscene einen kurzen Ruhepunkt zwischen den blutigen Ereignissen, die vorhergegangen waren und denen, die noch kommen sollten.

Akt 4, Sc. 1. Für den zu dramatisirenden Stoff der beiden letzten Akte, nachdem Caesar vom Schauplatz abgetreten war, sah sich der Dichter lediglich auf den Plutarchischen Brutus angewiesen. Nur wenige Notizen aus den beiden anderen Biographien des Caesar und des Antonius hat er dabei mit verwandt. So gründet sich der Anfang dieser ersten Scene auf einen Passus in letzterer Biographie, nur daß bei Plutarch diese Zusammenkunft und Berathschlagung der Triumvirn nicht unmittelbar nach dem Leichenbegängnisse Caesar's und nicht in dessen Hause in Rom stattfindet, sondern viel später und anderswo. Shakespeare hat hier, wie oft in seinen historischen Dramen, Ereignisse, die zeitlich und räumlich weit auseinander lagen, im Interesse der dramatischen Concentration enger zusammengefügt. Für den weitern Verlauf dieser Scene, nach dem Weggange des Lepidus, fand Shakespeare nichts Entsprechendes bei Plutarch. Shakespeare wollte offenbar, indem er die unbedeutende Rolle des Lepidus im Triumvirate durch den Mund des Antonius betonte, das gänzliche Zurücktreten desselben in dem folgenden Bürgerkriege, auf dessen Beginn die von Antonius erwähnten Rüstungen des Brutus und Cassius vorbereiten, erklären und motiviren.

Akt 4, Sc. 2—3. Beide Scenen lassen sich füglich zusammenfassen für die Betrachtung der Plutarchischen Bestandtheile, welche unser Dichter in ihnen verwerthet hat. Dazu rechnen wir zunächst die Notiz, daß Brutus den Cassius nach Sardes beschieden, um in mündlicher

Besprechung die Zwistigkeiten und Klagen auszugleichen, welche sich zwischen den beiderseitigen Heerführern entsponnen. Unserem Dichter allein gehört die Bemerkung des Brutus gegen den Cäcilius über die erkaltende Freundschaft des Cassius an, wie er denn durch das ganze Drama hindurch neben der Ermordung Caesar's und deren drohender Nemesis geflissentlich überall den innigen Freundschaftsverband zwischen Brutus und Cassius als ein zweites versöhnendes und milderndes ideales Element seiner Tragödie betont in einer Weise, zu der ihm Plutarch keine Handhabe bot. So hat er denn auch die große Streit- und Versöhnungsscene zwischen den Beiden selbstständig und mit entschiedener Vorliebe herausgearbeitet aus den verhältnißmäßig geringfügigen Details, die er bei Plutarch fand, aber theilweise modificirte. So berichtet Plutarch von der Verurtheilung des bestechlichen Lucius Pella durch Brutus als von einem Ereignisse des folgenden Tages. Daß Brutus den Cassius an die Iden des März und an den Tod Caesar's mahnt, entlehnte unser Dichter aus dem Plutarch, aber er leiht dieser Mahnung ein Pathos, welches das Entlehnte erst recht zu einem Eigenthume des Dichters macht. Es ist das bei ihm zugleich die erste aller Mahnungen an Caesar, welche als rother Faden sich durch die beiden letzten Akte der Tragödie ziehen. — Die nächste Plutarchische Notiz, die in dem Disput der entzweiten Freunde zur Sprache kommt, ist die Weigerung des Cassius, dem Brutus eine Summe Geldes auszuzahlen. Daraus entwickelt sich denn die von Shakespeare allein erfundene leidenschaftliche Rede und Geberdendemonstration des Cassius, der für das angeblich verweigerte Geld sein Herz dem Dolchstich des erzürnten Freundes entblößt und darbietet. Die Erinnerung in Cassius' Rede an Caesar, den Brutus, als er gegen ihn den Dolch zückte, doch mehr geliebt habe, als jemals den Cassius, gehört natürlich ganz unserem Dichter an nnd ist ein weiterer Fingerzeig für die obige Wahrnehmung. Bei Shakespeare schließt sich an diese gegenseitigen Expectorationen die Versöhnung, während bei Plutarch der noch fortdauernde Wortwechsel der Beiden durch die Intervention des cynischen Philosophen Marcus Phaonius unterbrochen wird. Shakespeare macht aus dieser von Plutarch näher charakterisirten, halb lächerlichen Figur einen namenlosen Poeten und legt ihm, etwas modificirt, die Homerischen Verse des alten Nestor in den Mund, wie er sie bei North in gereimter Uebersetzung vorfand. Daß Cassius über den Eindringling lacht, Brutus entrüstet ihn zur Thür hinausweist, ist ein Plutarchischer Zug, den der Dichter als einen charakteristischen hier episodisch verwendet. — Den Selbstmord der Portia berichtet Plutarch ganz am Ende der Biographie des Brutus und erklärt die bei Shakespeare unerklärt gelassene Wahl ihrer Todesart, indem sie glühende Kohlen verschlang, daraus, daß

ihre Umgebungen ihr andere Mittel sich umzubringen von ihr entfernt hielten. Unserem Dichter kam es darauf an, deu Stoicismus zu zeigen, mit dem Brutus die Nachricht von dem Tode der geliebten Frau aufgenommen. — Daß Brutus von der Meldung der Proscriptionslisten der Triumvirn und Cicero's Hinrichtung dabei schmerzlich afficirt worden, fand Shakespeare bei Plutarch und brachte auch dieses Detail passend im Verlauf der Scene an. — Für die folgende Berathung über den Marsch nach Philippi zu einer Entscheidungsschlacht daselbst bietet Plutarch nur die allgemeinsten Grundzüge, indem auch bei ihm Brutus für möglichste Beschleunigung des Krieges, Cassius dagegen ist. Die Motivirungen für den Einen wie für den Andern hat aber Shakespeare selbstständig entwickelt. — Für die Geistererscheinung, die den Schluß der Scene bildet, lieferte Plutarch eine doppelte Version in dem Leben des Caesar und in dem des Brutus, von denen unser Dichter, wie sich aus den geringfügigen Abweichungen erkennen läßt, die letztere theilweise wörtlich benutzt hat. Daß bei der Erscheinung der Geister das Licht in Brutus Zelt dunkler brannte, erwähnt schon Plutarch, aber daß Brutus dabei in seiner Lectüre gestört wurde, ist eben ein solcher Shakespearischer Zug, wie vorher die von dem Knaben Lucius gesungene und gespielte Melodie, bei der er selber eingeschlafen war. Daß die Erscheinung der Geist des Caesar war, sagt Plutarch nicht und ist von Shakespeare so bestimmt, gemäß seinem schon wiederholt nachgewiesenen Plan, Caesar lebendig und todt durch das ganze Drama hindurch als den Mittelpunkt der Handlung festzuhalten.

Akt 5, Sc. 1. Die persönliche Begegnung des Brutus und des Cassius mit dem Antonius und Octavius vor der Schlacht ist eine freie Schöpfung des Dichters, und die gegenseitigen Recriminationen beider Theile mit ihren Rückblicken auf die Ermordung Caesar's sollten wiederum dem soeben hervorgehobenen Zwecke des Dichters dienen. — Die vertrauliche Rede des Cassius zum Messala ist theilweise auf eine ähnliche gegründet, welche Plutarch citirt, wie auch die darin erwähnten übeln Prodigien von Plutarch erwähnt werden an verschiedenen Stellen der Biographie. — Auch zu dem sich daran schließenden Zwiegespräch des Cassius und Brutus hat Plutarch ein reichlicheres, von unserem Dichter theilweise wörtlich benutztes Material geliefert, als wir in den übrigen Partieen des Dramas nachzuweisen vermögen. Freilich lagen hier unserem Dichter wörtlich ausgeführte Reden vor, welche Plutarch den Beiden zuertheilt hat.

Akt 5, Sc. 2. Die schlaffe Haltung des Heerhaufens des Octavius erklärt Plutarch aus dem von Shakespeare übergangenen Umstande, daß Octavius selbst krank und nicht im Lager anwesend war.

Akt 5, Sc. 3. Die einzelnen Momente der Schlacht bei Philippi hat der Dichter aus Plutarch entlehnt, aber mit eigenen charakteristischen Zügen ausgestattet. So motivirt er, daß Cassius nicht selbst als Späher auf den Hügel gestiegen, mit dessen Kurzsichtigkeit. So wird dem in Parthien, wie auch Plutarch bemerkt, kriegsgefangenen Pindarus bei Shakespeare die Freiheit zugesagt, wenn er den Cassius mit dessen eigenem Schwerte durchbohre. Daß Cassius mit demselben Schwerte den Caesar tödtete und nun seinen eignen Tod als einen Sühneakt für Caesar betrachtet, ist wiederum von unserem Dichter in seiner bereits öfter betonten Tendenz hinzugefügt, nach einer Notiz, die er nicht in dem zuerst hier überall benutzten Plutarchischen Brutus, sondern in Plutarch's Caesar fand. An der betreffenden Stelle spricht Plutarch nur von einem Selbstmorde des Cassius ohne Betheiligung des Pindarus. In Plutarch's Leben des Antonius wird dieser Pindarus als Freigelassener des Cassius bezeichnet, was denn unsern Dichter zu der oben erwähnten Version veranlaßt haben mag, ihm die Freiheit für diesen letzten Liebesdienst zu versprechen. — In der Todtenklage, welche Brutus seinem Cassius widmet, ist nicht nur der allgemeine Sinn aus Plutarch entlehnt, sondern fast wörtlich die Bezeichnung desselben als des letzten aller Römer, da es unmöglich sei, daß Rom jemals seines Gleichen wieder hervorbringen sollte. Die Zeitbestimmung von drei Uhr Nachmittags am Schlusse dieser Rede fand Shakespeare im Plutarch.

Akt 5, Sc. 4. Die Episode von dem Falle des jungen Cato ist ebenso kurz bei Plutarch erzählt, wie Shakespeare sie darstellt. Ausführlicher berichtet Plutarch von der List des Lucilius, der sich für Brutus ausgiebt und als Kriegsgefangner dem Antonius vorgeführt werden will. Die Version, daß er denen, die ihn gefangen genommen, Geld anbietet, wenn sie ihn als den vermeintlichen Brutus tödten wollten, gehört unserem Dichter an. In der freundlichen Aufnahme des Lucilius von Seiten des Antonius stimmt Shakespeare aber mit seiner Quelle überein. Die Ansprache des Lucilius an den Antonius ist sogar fast wörtlich aus Plutarch entlehnt.

Akt 5, Sc. 5. Wo und zu welchem Zwecke Statilius das Fackellicht zeigen sollte, hat Shakespeare aus dem Plutarch nicht mit herübergenommen und damit ist die Stelle etwas dunkel geblieben. Es sollte diese Fackel nämlich ein Zeichen des Spähers sein, daß er sich wohlbehalten ins feindliche Lager geschlichen, in der That aber dort entdeckt und erschlagen war. — Die Reihenfolge, in der sich Brutus an seine Freunde oder Untergebene wendet mit dem Gesuch, ihn umzubringen, ist bei Plutarch dieselbe, wie bei Shakespeare. Daß er den Volumnius dabei an ihre gemeinsame Studienzeit mahnt, ist ebenfalls aus Plutarch

entlehnt. Wenn er dagegen ihm von der abermaligen Geisterscheinung erzählt, die er hier zuerst ausdrücklich als Caesar's Geist bezeichnet, so erkennen wir in diesem Shakespeare'schen Zuge leicht wieder dieselbe Tendenz, welcher unser Dichter überall durch die letzten Akte seines Dramas gefolgt ist. — Zu den Abschiedsworten, welche Brutus dann an seine Freunde richtet, lag der Gedankengang schon bei Plutarch vor. — Von den beiden Versionen, welche Plutarch von dem Tode des Brutus, ohne oder mit Betheiligung des Strato, giebt, adoptirt Shakespeare die zweite. Brutus' letzte Worte, die Apostrophe an den Geist Caesar's gerichtet, der nunmehr mit dem Tode seiner Mörder Ruhe finden werde, bezeichnen noch einmal den Selbstmord des Brutus als ein Sühnopfer für Caesar und gehören der constanten Anschauung Shakespeare's an. — Daß Massala und Strato in den Dienst des Octavius treten, erzählt Plutarch, dessen Antonius an einer früheren Stelle seiner Biographie ebenso die Selbstlosigkeit des Brutus bei der Ermordung Caesar's im Unterschiede von den egoistischen Motiven der übrigen Verschwornen anerkennt, wie er dieses Zeugniß bei Shakespeare ausstellt. Der Schluß der letzten Rede des Antonius bei Shakespeare zu Brutus' Ehren, die uns des Dichters eigne Auffassung von Brutus' Charakter wiedergiebt, stammt aber nicht aus dem Plutarch, sondern ist Shakespeare's Eigenthum.

Unsere hiermit abgeschlossene vergleichende Analyse wird nicht nur das Verhältniß des Shakespeare'schen Julius Caesar zu seinen Plutarchischen Quellen in das rechte Licht gesetzt, sondern auch die Verschiedenheit der Stellung des Dichters zum Biographen hier von seiner Stellung in der Abfassung des Coriolanus bestätigt haben. Auf diesen specifischen Unterschied wurde bereits in der Einleitung hingewiesen, aber zur Vervollständigung unserer Arbeit scheint es rathsam, zum Schluß noch einmal darauf zurückzukommen und die Resultate unserer Auffassung zu ziehen.

Zunächst ist zu constatiren, daß Shakespeare dem Plutarch in seinem Julius Caesar ungleich freier gegenübersteht, als im Coriolanus. Bei aller i n n e r n Selbstständigkeit des Dichters, die wir in der Abhandlung über sein Drama von Coriolanus glauben nachgewiesen zu haben, war seine ä u ß e r e Selbstständigkeit dort vielfach bedingt durch die Construction der ihm vorliegenden Biographie, die zugleich für die Construction des Dramas in allen wesentlichen Zügen maaßgebend sein mußte. — Außerdem bot innerhalb dieses engeren Rahmens der Biograph eine reichere Fülle charakteristischen Stoffes in Situationen, in prägnanten Reden und anekdotenhaften Einzelnheiten, die sich dem Dichter gleichsam von selbst zur treffenden Verwendung aufdrängten, gleichviel in welcher Appretur oder Auswahl er sie demnächst im Interesse seiner dramatischen Oekonomie ver-

werthen mochte. Führte doch schon sein psychologisches Interesse an dem Helden seines Dramas und an dessen wechselnden Schicksalen ihn immer und immer wieder auf Plutarch und auf die sorgfältigste Ausbeutung aller Daten und Notizen der betreffenden Plutarchischen Biographie zurück.

Wenn dergestalt die Verbindung zwischen Plutarch und Shakespeare sich im Coriolanus als die denkbar innigste herausstellt, so fehlt viel daran, daß der Biograph und der Dichter im Julius Caesar in demselben Verhältnisse zu einander ständen. In der Einleitung ist darauf hingewiesen, was dann die Analyse bestätigt hat, wie dieses Band der Intimität schon deshalb gelockert erscheinen mußte, weil Shakespeare es hier nicht mit einer einzigen, in sich abgeschlossenen Biographie zu thun hatte, die er ebenso abgeschlossen in sein Drama übertragen durfte, sondern mit den Bruchstücken zweier oder gar dreier Biographien, für deren Zusammenfassung zu einem einheitlichen Drama er erst den Mittelpunkt festzustellen und um denselben alles Uebrige in freier Auswahl und Anordnung zu gruppiren hatte. Dabei boten diese biographischen Fragmente ihm freilich eine Fülle thatsächlichen ungeordneten Stoffes, aber eine weit geringere Reihe echt dramatischer Situationen, einen viel spärlicheren Vorrath charakterisirender Züge im Reden und Thun, als er für seinen Coriolanus im Plutarch finden und verwerthen konnte. Im Ganzen und Großen ist es denn nur der Verlauf der historischen Handlung, den Shakespeare für seinen Julius Caesar aus dem Plutarch entnahm. Alles Uebrige, Charakteristik, Anordnung und Begrenzung des Stoffes, endlich die Phraseologie, wenn wir in dieser Beziehung absehen von einzelnen wenigen bei Plutarch gemachten und in der obigen Analyse bezeichneten Entlehnungen, Alles ist hier Shakespeare's freieste und eigenste Schöpfung.

Zur Geschichte der deutschen Shakespeare-Bearbeitung.

Von

Gisbert Frhr. Vincke.

Der dramatische Dichter will, daß sein Werk von der Bühne herab unmittelbar auf den Zuschauer wirken soll: darum kann er nur schreiben für die Bühne und den Geschmack seiner Zeit. So geschah es, daß Mancher, den die Mitwelt nicht hoch genug zu erheben wußte, nach kurzen Jahren fast der Vergessenheit anheimfiel und höchstens noch erwähnt wird — in Literaturgeschichten. Wer die Zeit überdauern will, der muß über Schätze gebieten, denen die Zeit nichts anhaben kann. In der Reihe dieser Auserwählten steht Shakespeare: seine Werke blieben jugendfrisch bis heute, drei Jahrhunderte lang — das ist gute Anwartschaft auf die Ewigkeit.

Aber im Laufe der Zeit wurde die Bühne eine völlig andre, durchlief der Geschmack mannigfache Wandlungen. Jene entfaltete sich aus einfachster Naivetät, die der Phantasie Alles überließ, zu glänzendster Ausstattung, welche der Phantasie nichts mehr überlassen will; dieser fand wechselnd an der Rohheit nicht minder Gefallen als an der Empfindsamkeit, um dann wieder auf das richtige Maaß einzulenken. Davon mußten auch die Werke Shakespeare's berührt werden, wenn sie durch Darstellung lebendig bleiben sollten. Das Theater mochte des Dichters werthvolle Wirkung auf die Zuschauer nicht missen: deshalb suchte es für seine Stücke die Form, welche der veränderten Scene, dem anders empfindenden Zuschauerkreise entspräche. Und das widerfuhr Shakespeare aus den gleichen Gründen in England wie in Deutschland.

Nachdem hier das siebzehnte Jahrhundert den Anfang gemacht hatte mit der rohgrotesken Bearbeitung[1]), welche spurlos vorüberging, folgte im achtzehnten der schüchterne Versuch einer doctrinären, welche Shakespeare dem Alexandriner anbequemte[2]), ihn sogar in die Zwangsjacke der französischen Einheiten preßte[3]) — Beides nicht ohne Geschick. Das waren indeß nur ephemere Vorläufer; diese Stücke gelangten niemals auf die Bühne.

Mittlerweile hatten kleine Anfänge zu dem Ereigniß geführt, welches entscheidend werden sollte für Shakespeare in Deutschland. Der neunzehnjährige Wieland (geb. 1733) verweilte acht Jahre in der Schweiz, im Kreise von Bodmer und Breitinger, den Antipoden französischen Geschmacks[4]): hier wurde ihm Shakespeare zuerst bekannt. Wieland kehrte dann (1760) zurück nach seiner Heimath, der Reichsstadt Biberach, die ihn zum Senator gewählt hatte, er wurde als solcher (1761) auch Director des „Evangelischen Comödienwesens", dessen Personal Biberacher Handwerker bildeten[5]). Diese Theaterleitung betrieb der junge Senator mit Eifer, zunächst als Director, sodann als Lehrer der Comödianten, welcher die Proben leitete und mit Erfolg bemüht war, aus den Mitgliedern Künstler heranzubilden. Er ging daran, Shakespeare's „Sturm" zu übersetzen, das Stück wurde noch 1761 aufgeführt und zweimal mit Beifall wiederholt. Der Erfolg veranlaßte Wieland, weitere Shakespeare-Dramen ins Deutsche zu übertragen, doch kam unter seiner Leitung keines mehr zur Darstellung[6]). Der Reichsstadt Biberach gebührt somit das Verdienst, Shakespeare unter seinem Namen zuerst auf die deutsche Bühne gebracht zu haben; allein die Thatsache blieb verborgen, bis der Zufall sie nach mehr denn hundert Jahren ans Licht förderte, als die

[1]) Jahrb. XI, 2. 3.

[2]) Uebersetzung des Julius Caesar, von Graf Caspar Wilhelm von Boreke, 1741. (R. Genée, Gesch. d. Shakespeareschen Dramen in Deutschland, S. 203. 429.)

[3]) Cymbeline, von. Joh. Georg Sulzer (dem bekannten Aesthetiker und Philosophen), 1772. (Genée, a. a. O. S. 224.)

[4]) Von dem Neunzehnjährigen waren schon 5 verschiedene Schriften gedruckt, die ihm alsbald Namen und Ruf erwarben.

[5]) Christoph Martin Wieland's Leben und Wirken in Schwaben und in der Schweiz. Von Prof. Dr. L. F. Ofterdinger. Heilbronn, Gebr. Henninger, 1877.

[6]) Nach Wieland's Abgang von Biberach (1769), brachte die dortige Bühne noch in seiner Uebersetzung: 1771 Macbeth 3mal; 1773 Hamlet 4mal (dargestellt von Schülern und Schülerinnen); 1774 Hamlet 3mal wiederholt, Othello 3mal, Romeo und Julie 3mal; 1775 Wie es euch gefällt 3mal; 1782 Die beiden Veroneser 3mal; 1783 Macbeth 3mal wiederholt; 1786 Othello 3mal wiederholt; 1797 König Lear 3mal.

Akten der Biberacher Evangelischen Comödianten-Gesellschaft bei einem Seifensieder wieder aufgefunden wurden[1]).

Nun erschien Wieland's Uebersetzung im Druck, bald verbessert und vervollständigt durch Eschenburg[2]). Ihre Prosa diente als Grundlage einer praktisch-nüchternen Bearbeitung, welche im Einklang stand mit dem weichlich-sentimentalen Zeitgeschmack. Der erschütternden Tragik wurde thunlichst die Spitze abgebrochen, um wenigstens Unschuldigen oder minder Schuldigen das Leben zu retten. Bei den Comödien galt als Regel: die Handlung mit größter Freiheit modernen Personen und Verhältnissen anzupassen[3]). Die Reihe dieser Bearbeitungen eröffnete Friedrich Ludwig Schröder, dessen Hamlet auf einen Schlag die deutsche Bühne für Shakespeare eroberte[4]); ihm folgten: Dalberg, Schink, J. G. Fischer, alle mit mehreren Stücken, und nach ihnen noch mancher Andre. Bis zum Ausgang des Jahrhunderts wurden einundzwanzig Shakespeare-Dramen aufgeführt.

Mit dem neuen Jahrhundert beginnt dann ein neuer Abschnitt für Shakespeare in Deutschland — durch das Erscheinen der Schlegel'schen Uebersetzung. Sie gab dem Dichter zurück, was ihm bis dahin vorenthalten und doch sein Recht war: die poetische Form. Der Geschmack des Publikums hatte sich inzwischen geläutert: auch die tieferschütternde Tragik bot keinen Anstoß mehr. Welche Aufgabe blieb nun der Bühne zu erfüllen? Die Romantiker von der strikten Observanz verstiegen sich bis zu den beiden Sätzen: der Originaltext müsse voll und ganz auch für die Darstellung gelten, und um den Dichter rein zu genießen, müsse dessen einfache Bühne wiederhergestellt werden. Das erste Verlangen ist aus naheliegenden Gründen niemals praktisch geworden: kein deutsches Theater hat ein Shakespeare-Stück wortgetreu nach dem Originale gebracht. Die Herstellung der alten Bühne kam mitunter im Kreise der Shakespeare-Kenner und Freunde zur Ausführung und man erfreute sich dann der Ueberzeugung, daß hier größte Einfachheit mit größter Zweckmäßigkeit verbunden sei. Allein diese einfache Scene könnte auf die Zuschauermasse nur komisch wirken, weil ihr alle Naivetät abhanden kam. Auch das Publikum wandelt nicht ungestraft unter Palmen. Schlegel selbst

---

[1]) Diese Notizen hat mir Prof. Ofterdinger aus seinem demnächst erscheinenden Buch über das seit 1686 bestehende Biberacher Theater freundlichst mitgetheilt.

[2]) Jahrb. XVI, 254—60.

[3]) Aeußerte doch Iffland brieflich gegen Dalberg: „Was verliert die deutsche Bühne durch ungermanisirte englische Lustspiele?“ Und bei der Germanisirung ging man so weit, daß in Brömel's „Gerechtigkeit und Rache“ aus dem Grundgedanken von „Maaß für Maaß“ ein völlig neues modernes Stück hergestellt wurde.

[4]) Jahrb. XI, 11—13.

hatte zu der Darstellungsfrage schon seine Stellung genommen durch eine sehr gewundene Erklärung in dem anonymen Aufsatz: „Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meister's"; derselbe war abgedruckt in Schiller's Horen 1796, also ein Jahr vor dem Erscheinen der Uebersetzung. Es heißt hier[1]): „Manche Bewunderer Shakespeare's werden Wilhelm Meister dafür lieb haben, daß er sich so ernstlich gegen eine Verstümmelung des Stückes sträubt, daß er am Ende nur der gebieterischen Konvenienz nachgiebt und die Umarbeitung selbst übernimmt, um größeren Uebeln vorzubeugen. Bei dem Gleichniß mit einem Baume, das er gebraucht, möchte man immer noch zugeben, daß Zweige weggeschnitten, andre eingeimpft werden könnten, ohne den freien königlichen Wuchs zu entstellen und die Spur der Schere sichtbar werden zu lassen. Wie aber, wenn ein dramatisches Gedicht dieser Art noch mehr Aehnlichkeit mit höheren Organisationen hätte, an denen zuweilen die angeborne Mißgestalt eines einzigen Gliedes nicht geheilt werden kann, ohne dem Ganzen ans Leben zu kommen? Indessen die Bühne hat ihre Rechte: um einig zu werden, müßten sich Dichter und Schauspieler auf halbem Wege entgegenkommen. Shakespeare hat sich gewiß in vielen Aeußerlichkeiten nach dem Bedürfnisse seines Theaters gerichtet; würde er weniger für das unserige thun, wenn er jetzt lebte? Da er so reich an tiefliegenden und feinen Schönheiten ist, die bei dem schnellen Fortgange und unter den unvermeidlichen Zerstreuungen einer öffentlichen Vorstellung leicht verloren gehn, und, um ganz gefühlt zu werden, die ruhigste Sammlung des einsamen Lesers erfordern, so mögen die eigensinnigen Leute (worunter ich bekennen muß mit zu gehören), die ihren Dichter durchaus so verlangen, wie er ist, wie sich Verliebte die Sommersprossen ihrer Schönen nicht wollen nehmen lassen, sich damit zufrieden stellen, daß ihnen der Original-Kodex nicht genommen werden soll noch kann. — — — Soll indessen Hamlet unter uns verändert aufgeführt werden, wie es bisher immer geschehen, und wie er sich's ja auch in England muß gefallen lassen, so ist nichts mehr zu wünschen, als daß die von Wilhelm Meister's Geschichtschreiber erregte Hoffnung bald erfüllt werden mag. Eine solche neue Bearbeitung würde durch ihren Werth alle künftigen überflüssig und durch ihr Ansehen verdächtig machen[2]). Daß Niemand mehr Beruf haben kann, in Shakespeare's Sinne zu dichten, als der Schöpfer des Götz von Berlichingen, des Faust,

[1]) Schlegel's Schriften von Böcking, VII, 33. 35.

[2]) Dem Wunsche wurde insofern entsprochen, als der Braunschweigische Theaterdirector Aug. Klingemann den Hamlet für die Bühne bearbeitete „nach Goethe's Andeutungen im Wilhelm Meister und Schlegel's Uebersetzung." (Leipzig, Brockhaus, 1815.)

des Egmont, leuchtet von selbst ein. Schwerlich wird sich einer der Schriftgelehrten unterstehen, ihn zu fragen: 'aus waser Macht thust du das?'"[1]) — Also nur das halb widerwillige, ganz allgemein gehaltene Zugeständniß: Shakespeare würde sich, wenn er jetzt lebte, nach den äußerlichen Bedürfnissen unsers Theaters richten, und weil die Bühne ihre Rechte hat, müssen sich Dichter und Schauspieler auf halbem Wege entgegenkommen. Schlegel sollte bald Gelegenheit finden, diesen Ausspruch praktisch zu bethätigen. Am 15. Oktober 1799 wurde Hamlet in Berlin aufgeführt, und zwar in einer Bühnen-Einrichtung von Schlegel, denn das Theater buchte:

„Für das umgearbeitete Trauerspiel Hamlet, gekauft von Schlegel: 67 Thlr. 19 Gr."[2])

Warum sich Iffland, der erfahrene Regisseur, welcher seit 1797 die Berliner Bühne leitete, wegen der Einrichtung des Stücks an Schlegel wandte, dem doch keine praktische Theater-Erfahrung zur Seite stand — darüber wären nur Vermuthungen aufzustellen. Vielleicht geschah es aus Artigkeit gegen den Uebersetzer, vielleicht auch aus Furchtsamkeit vor dem Kritiker. Das Buch der Schlegelschen Hamlet-Bearbeitung ist leider beim Brande des Berliner Schauspielhauses untergegangen, und weder in der Voßischen noch in der Spenerschen Zeitung findet sich eine Besprechung der Aufführung. Gleichwohl können wir die Grundsätze, auf denen diese Bearbeitung fußte, mit Wahrscheinlichkeit beurtheilen; denn wenige Jahre später (Herbst 1803) wurden über die Aufführung des Julius Caesar zwischen Iffland und Schlegel Verhandlungen gepflogen, welchen die Darstellung am 27. Februar 1804 folgte, und diese Verhandlungen sind uns erhalten geblieben.[3]) Auch den Caesar hatte Iffland nach der Dalbergschen Bearbeitung[4]) zu Mannheim mit in Scene gesetzt (er spielte den Cassius) und darüber interessante Bemerkungen veröffentlicht[5]); dennoch wandte er sich wiederum an Schlegel. Aus dessen verschiedenen an Iffland gerichteten Schriftstücken ergab sich nun, daß sein vorher erwähntes Zugeständniß kaum darüber hinausging, hinsichtlich des Schau-

---

[1]) Und doch unterstehn sich die Schriftgelehrten und auch Andre, diese Frage mit vollem Recht zu stellen bei Goethe's Bearbeitung von Romeo und Julia (1812).

[2]) J. V. Teichmann's literar. Nachlaß, herausgeg. v. F. Dingelstedt. Stuttgart, Cotta, 1863. S. 460.

[3]) Jahrb. VII, 48—81.

[4]) Julius Caesar oder die Verschwörung des Brutus. Ein Trauersp. in 6 Handlungen von Shakespeare. Für d. Mannh. Bühne bearb. u. z. ersten Mal das. aufgef. 24. April 1785. Mannh. Schwanische Hofbuchhandl. 1785.

[5]) Meine theatralische Laufbahn. Theater v. Iffland, Wien, J. Klang, 1843. XXIV, 87. 89.

platzes (weil dessen Angabe im Original fehle) Freiheit zu gestatten, allenfalls noch im Interesse der Bühnenbequemlichkeit — die Akteintheilung zu ändern. Er legte besondres Gewicht auf das feine historische Detail, welches sich auch in den Nebenpersonen charakterisire, und wollte von dem überzahlreichen Personal blos zwei Diener des Brutus aufgeben, zur Noth noch die beiden Poeten, von den Scenen nur die eine des Poeten Cinna (III, 3). Schlegel erbat aber auch, gleich bei Beginn der Verhandlungen, das Urtheil Goethe's, welcher den Caesar nach der neuen Uebersetzung in Weimar bereits aufgeführt hatte (1803). Von Goethe's Antwort[1]) wird er wenig erbaut gewesen sein, denn der wollte beibehalten, was Schlegel preisgegeben hatte, und gab unbefangen den Rath, ein paar neue Scenen hineinzuschreiben, wodurch Unzuträgliches leicht abgestellt und die bisherige Akteintheilung erhalten werde. Beiden gegenüber vertrat Iffland den Standpunkt des Bühnenpraktikers, gestützt auf „Empfindung und Erfahrung". Bezeichnend sind seine Aeußerungen: „Wenn unter zweitausend Zuschauern fünfundzwanzig einen feinen Strich vermissen, und dieser leise Unmuth sich hie und da wiederholt, die Menge aber von dem wohlgehaltenen Haupteindruck ergriffen wird, so ist, nach meiner Meinung, für das Ganze mehr gewonnen, als wenn die kleine Zahl Alles beibehalten findet, die Menge nicht fortgerissen wird und der Eindruck des Ganzen unsicher und lau bleibt. Jede Person, die von den Minderbedeutenden herauskommt, ist ein Geschenk für die Vorstellung." Schließlich einigte man sich dahin, daß Schlegel's veränderte Akteintheilung (wonach die Senatssitzung mit Caesar's Ermordung den Akt II schließt) und Ifflands Rollenverminderung auf etwa 26 Personen (er selbst spielte jetzt den Brutus) angenommen wurde. Wie aber lautete nun das Urtheil der Kritik?[2]) — „Julius Caesar von Shakespeare, nach Schlegel's Uebersetzung, war eine Vorstellung, auf welche die Direktion sichtbar die größte Sorgfalt verwandt hatte, der von Seiten der Schauspieler bedeutende Talente und Fleiß geweiht waren, und welche durchaus nicht wirkte. Eine Ursache liegt darin, daß man den britischen Dichter bis auf ein paar Kleinigkeiten ganz und unverändert gab." Also eine neue Bestätigung der alten Erfahrung, daß Shakespeare für die Bühne bearbeitet werden müsse, damit ihm, wie früher so auch ferner, volle Wirkung auf den Zuschauer gesichert bleibe.

Wo aber war der höchste Gerichtshof, dessen wohlbegründetes Urtheil der Bearbeitung ihre festen Grenzen bestimmt hätte? Beim Mangel eines solchen wurde die Entscheidung dieses Streitpunkts auf praktischem

---

[1]) Jahrb. VII, 62.

[2]) Voßische Zeitung. Donnerstag, 1. März 1804.

Wege dreist erstrebt. Eine zerfahrene Bearbeitung nahm ihren Anfang — ohne Ende. Versuche über Versuche entstanden, jeder gestützt auf das persönliche Urtheil des berufenen oder unberufenen Verfassers; davon konnten die wenigsten im Druck erscheinen, die meisten dienten nur dem Bedürfniß eines besondern Theaters. Bei den andern Bühnen half man sich dann, so gut es eben anging: der Regisseur mußte ja doch im Stande sein, aus der gedruckten Uebersetzung den Bedarf mit dem Rothstift herzustellen. Dann erschien ein berühmter Gast, der nach andrer Lesart seine Glanzrolle im Gedächtniß hatte und um den vorhandenen Text sich nicht kümmern wollte; für ihn wurde das Verschiedenartige nothdürftig eingereukt, damit wenigstens die Stichworte stimmten. Unbequem war auch der Umstand, daß Schlegel nur 17 Stücke übersetzt hatte, darunter 9 Königsdramen und 3 phantastische oder romantische Komödien, welche sämmtlich der Bühne minder willkommen waren. Von den 5 großen Tragödien fehlten noch 3: Lear, Macbeth, Othello; grade Lear und Macbeth aber übten stets besondre Zugkraft. Da ließ Heinrich Voß den Lear und Othello in guter Uebersetzung erscheinen (1806), vom Macbeth war Schiller's Bearbeitung schon gedruckt vorhanden[1]). Mag man derselben manche Aenderungen mit Grund zum Vorwurf machen, so bewährte sie doch ihren Verfasser als Dramatiker wie als Dichter: Shakespeare's 24 Scenen sind auf 15 vermindert, die klangvolle Sprache geht leicht vom Munde, sie wird eben so leicht verstanden; darum fand das Stück in der neuen Gestalt die weiteste Verbreitung[2]). Für das Wiener Hofburgtheater lieferte Schreyvogel-West verschiedene Bearbeitungen nach Schlegel, welche später auch anderwärts Eingang fanden. Etliche Lustspiele behandelte man in gleich freier Weise wie früher, und die Zuschauer nahmen das auch jetzt beifällig auf. Zugleich aber behaupteten die alten Prosa-Bearbeitungen noch lange ihr verjährtes Recht. Wenngleich die Schauspieler — welche anfangs Versrollen, zu bequemerem Lernen, als Prosa niederschrieben — durch Schiller und Goethe schon längst an den rhythmischen Vortrag wieder gewöhnt waren, so erforderte doch Umlernen und Neueinrichten nicht minder Muße als Mühe; wozu beides aufwenden, da sich ja zweckmäßige Textergänzungen aus Eschenburg leicht nachtragen ließen! Nehmen wir beispielsweise das Mannheimer National-Theater, welches die Pflege Shake-

[1]) In Weimar aufgeführt am 14. Mai 1800. Schiller's Othello-Bearbeitung blieb ungedruckt (Jahrb. XV, 222).

[2]) Das Berliner Theater ersetzte erst 1826 Schiller's Bearbeitung durch eine neue von Heinrich Spiker, welche zwar treuer aber auch viel hölzerner dem Original sich anschloß.

speare's stets mit Vorliebe und Erfolg betrieben hatte[1]), so gelangte hier Schlegel's Uebersetzung zuerst 1811 auf die Bühne mit Julius Caesar, zum zweiten Mal 1821 mit Romeo und Julia, dann folgte 1824 der Kaufmann von Venedig[2]); aber schon Dalberg hatte den Kaufmann von Venedig (1783) und Julius Caesar (1785) für seine Bühne bearbeitet, Romeo und Julia dagegen erschien hier 1821 überhaupt zum ersten Mal.[3])

Im zweiten Viertel des Jahrhunderts erhielt die Schlegel'sche Uebersetzung durch Andre ihren Abschluß, weitere Uebersetzungen folgten immer zahlreicher, ohne daß dies auf die Bearbeitung wesentlichen Einfluß gehabt hätte. Einige neue Shakespeare-Stücke wurden dem Repertoire zu gewinnen versucht. Friedrich Förster behandelte „Ende gut, Alles gut“ mit eigenthümlicher Freiheit unter dem Titel: „List und Liebe“ (1828). Das Stück kam nur auf die Berliner Bühne und verschwand auch da sehr rasch wieder. Es ist ganz auf Parolles (Ludwig Devrient) gestellt, dessen Rolle ungebührliche Zusätze erhielt; in Akt V dressirt der Haushofmeister Bauern und Bäuerinnen zu Tanz und Gesang (nach Förster'schen Versen), daran schließt sich die Lösung mit Ballet und Garten-Illumination — ein Plagiat aus Preziosa. Deinhardstein's Bearbeitung von „Was ihr wollt“[4]) fand großen Beifall und wußte ihn bis heute zu behaupten. Bühnengeschick ist ihr nicht abzusprechen, aber es fehlt der Takt, die Grenze des Nothwendigen einzuhalten, darum kommt sie, ohne Achtung vor dem Dichter, der Zuschauermasse zu weit entgegen. Deinhardstein hat die Handlung nicht auf moderne Verhältnisse übertragen (was auch Schwierigkeit machen möchte), aber jedes Motiv wird bequem herausgearbeitet oder verstärkt, damit dem Spießbürger das eigne Denken erspart bleibe, weil er nun Alles mit Händen greifen kann. Man verfällt unwillkürlich auf das Wort: „Wir kochen breite Bettelsuppen“ — und die Antwort: „Da habt ihr ein groß Publikum.“[5]) — Dagegen war Ludwig Tieck's Bearbeitung des „Sommernachtstraumes“ in doppelter Hinsicht von Bedeutung. Er hatte zunächst mit Glück ver-

---

[1]) Dasselbe brachte 30 Shakespeare-Stücke zur Aufführung, mehr als irgend eine andre deutsche Bühne. Vergl. Jahrb. IX, 297 ff. Den hier genannten 28 treten noch hinzu: Ende gut, Alles gut, bearb. v. Vincke, Antonius u. Cleopatra, bearb. v. Dingelstedt.

[2]) Hamlet nach Schlegel kam erst 1838.

[3]) Nur der Vollständigkeit wegen sei noch erwähnt Joseph Meyer's freie Bearbeitung der Shakespeareschen Schauspiele, welche 1824 ihren Anfang nahm, aber wirkungslos blieb. (Jahrb. XVI, 269.)

[4]) Zuerst unter dem Titel „Viola“, 1839.

[5]) Ganz in gleicher Weise und mit gleichem Erfolg behandelte Deinhardstein auch „Die bezähmte Widerspenstige“, welche schon in etwa 5 verschiedenen Gestalten der Bühne angehörte.

sucht, die Scene Shakespeare's der heutigen Bühne anzupassen, wozu gerade dieses Stück wie kein andres sich geeignet zeigte, und man muß nur bedauern, daß der Versuch nicht konsequent durchgeführt wurde; denn die wenigen Verwandlungen, welche eine ganz moderne Dekoration dazwischenwerfen, wirken nun desto störender, und sie ließen sich leicht vermeiden. Sodann ist hier die Musik als Schwesterkunst zur Unterstützung herbeigezogen — auch das mit Glück. Felix Mendelssohn's geniale Arbeit illustrirt auf's Schönste die drei Reiche, welche kunstvoll verschlungen in den Elfen, den Rüpeln, dem Theseus-Hof unserem Auge vorüberziehen. Der Dramatiker könnte höchstens die Frage aufwerfen: ob der dienenden Schwester nicht vom Herrenrecht allzuviel eingeräumt sei?

Gegen die Mitte des Jahrhunderts wird eine Neuerung erfunden, welche tief in das Scenische eingreift, der sogenannte Zwischenvorhang. Bis dahin war die Bühnen-Einrichtung im Wesentlichen unverändert geblieben, wenn man auch Einzelnes allgemach zweckmäßiger, gefälliger hergestellt hatte und schon bis zu geschlossenen Zimmer-Dekorationen vorgeschritten war. Alle Verwandlungen erfolgten bei offener Scene: Tische und Stühle wurden durch Statisten gebracht, welche auf größeren Bühnen ein entsprechendes Kostüm trugen — als galonirte Diener erschienen sie im Salon, als Bauerburschen in der Hütte; ihre Thätigkeit war rasch abgethan, weil die Zimmer-Einrichtung sich bescheiden auf Nothwendiges beschränkte. Das Publikum empfand keine Störung der Illusion bei dem Vorgang, es machte bereitwillig der Bühne auch dieses Zugeständniß wie so manches andre, bei dem sich's um ein Abgehn von strenger Naturwahrheit handelte. Jetzt erfand man einen zweiten Vorhang, der bei jeder Verwandlung herabfiel, um dem Auge des Zuschauers die Anordnungen auf der Bühne zu entziehen; vom Hauptvorhang unterschied er sich durch die Farbe. Für den Regisseur war die Neuerung bequem: er konnte jetzt den schwierigsten Aufbau während des Akts bewerkstelligen.[1]) Aber dem Zuschauer macht es keinen Unterschied, ob der Vorhang blau oder roth ist, er empfindet dessen Niederfallen als Abschluß und Aktschluß, darum zerfällt ihm das Stück in soviel Akte als es Scenen hat, die Handlung ist zersplittert, die Gesammtwirkung beeinträchtigt. Und das wird um so schlimmer, weil der Zwischenvorhang bald zu reicherer Ausstattung der Scene benutzt, deshalb die Pause ungebührlich verlängert wurde. Man brauchte diese

---

[1]) Vergl. Iffland's Bemerkungen über die Unmöglichkeit, im Julius Caesar Senatssitzung und Forum ohne Zwischenakt auf einander folgen zu lassen. Jahrb. VII, 51.

Neuerung nicht einzuführen, nachdem sie so lange überflüssig gewesen war, aber man kann sie nicht ganz beseitigen, nachdem das Publikum der früheren stummen Bedienung sich einmal entwöhnte und nun lachen würde, wenn es dieselbe wiedererscheinen sähe. Ein Bühnenleiter, der seinen Vortheil versteht, wird noch immer bei offener Scene verwandeln, soweit das eben thunlich ist[1]); der Bearbeiter aber sollte den Dekorationswechsel im Akte mehr noch als früher zu vermeiden suchen. Er würde dadurch der Regie Shakespeare's um ein gutes Theil näher kommen. Denn Shakespeare ließ ja seine Stücke ohne Akteintheilung, ohne Pause, auf einheitlicher Scene ununterbrochen durchspielen, und wer möchte leugnen, daß er sich des großen Gewinns bewußt war, den dies der Bühnenwirkung brachte? Wir sind an die Akteintheilung mit ihrer Pause gewöhnt; können wir aber einheitliche Scene für den Akt herstellen, dann erzielen wir wenigstens für die geschlossene Handlung des Akts das Nämliche, was der Dichter fur die geschlossene Handlung des ganzen Stückes gewann. Es ist müßiges Gerede, daß dadurch Shakespeare verschnitten würde auf die französische Einheits-Taxushecke[2]): diese dictirt ja viel engere Regeln, und öfter als wünschenswerth werden noch Verwandlungen im Akte unvermeidlich bleiben, wenn gezwungene Unwahrscheinlichkeit, welche schlimmer wäre, vermieden werden soll.

Im dritten Viertel des Jahrhunderts veröffentlichte Franz Dingelstedt einen Plan[3], welcher, wenn er auch nicht in der vorgeschlagenen Weise zur Ausführung kam, doch Vieles anregte und weitreichende, fruchtbringende Folgen hatte. Er ging mit Recht davon aus, daß dem deutschen Theater die Grundlage einer gemeinsamen Uebersetzung fehle, weil auch Schlegel, mit seiner zuweilen undeutsch gewordenen Sprache, der Bühne nicht nach allen Richtungen genüge; deshalb müsse zunächst eine

---

[1]) In der Ahnfrau folgt dem Schloßzwinger (V, 2) die Gruft mit dem Grabmal. Auf der Berliner Bühne erfolgte die Verwandlung bei offner Scene früher in folgender Weise. Die Hinterwand hob sich, das Innere der Gruft stand fertig, aus der Versenkung stieg langsam das Grabmal empor, an sein Fußende rollten von rechts und links mächtige Kandelaber mit brennenden Kerzen. Das Gespenstige dieses Vorgangs übte auf die Stimmung des Zuschauers eine weit stärkere Wirkung, als sie mit dem Zwischenvorhang erreicht werden kann.

[2]) Man staunt über die Unbefangenheit, daß gar Lessing citirt wird als Autorität für die Verwandlungen. Der Vorkämpfer gegen französische Disciplin erkannte so sicher den Gewinn einheitlicher Scene für die Handlung, daß Minna von Barnhelm und Emilia Galotti sie im Akte streng einhalten. Nur beim Nathan wird davon abgewichen, aber hier dachte Lessing zunächst gar nicht an die Möglichkeit der Aufführung.

[3]) Studien u. Copien nach Shakespeare v. Fr. Dingelstedt. Pesth, Wien u. Leipzig. C. A. Hartleben's Verlags-Expedition, 1858. S. 16.

solche Uebersetzung mit vereinten Kräften geschaffen werden. „Wenn“ — so hieß es — „nach dem gegebenen und bewährten Beispiel der englischen Shakespeare-Gesellschaft in Deutschland ein Shakespeare-Verein sich bildet, zusammengesetzt aus allen Gelehrten, die sich mit Shakespeare beschäftigen, aus allen Dichtern, welche durch ein gutes Original ihre Befähigung zu einer guten, nicht minder schwierigen Uebersetzung nachgewiesen haben, aus allen Bühnen-Vorständen und Bühnen-Künstlern, die den hohen Sinn und Ernst ihres, ohne denselben wirklich kindischen Spiels begreifen, — dann ist durch die Association, einen der mächtigsten Hebel unsrer Zeit, die Ausführung einer Aufgabe gesichert, für welche die Kraft des Einzelnen nirgends ausreicht. — Man überweise die Stücke nach Gruppen an die Dichter nach der besondern Richtung eines Jeden oder nach Schulen und Gesellschaften. Freiligrath, der Meister im Uebersetzen, Herwegh, Kinkel mögen durch die historischen Dramen stürmen, Wien und Berlin die Lustspiele, die Dresdner und Münchner Poeten die Tragödien übernehmen; für die sagenkundigen Rheinländer und Schwaben bleiben die Märchen, die epischen Dichtungen. Damit aber die Verschiedenartigkeit der einzelnen Beiträge und deren subjectiver Charakter den einheitlichen Ton des Ganzen und die so kenntliche und feste Farbe des Originals nicht störe, können Mehrere zusammenarbeiten, eine Partie die andere prüfen und ergänzen, und das im Einzelnen fertige Werk zuletzt durch die Hand eines gemeinsamen Herausgebers gehen. Jeder stelle sich dabei offen und entschieden auf seine Vorgänger, benütze, was sie gut gemacht haben, behalte sogar, was er sich nicht besser zu machen getraut. — Im engen Verein mit den Uebersetzern sollen die Bearbeiter ans Werk gehen, auch sie auf die überlieferten Vorarbeiten sich stützend, die heutige deutsche Bühne im Auge behaltend. Jede Erfahrung, jeder Name aus der Theaterwelt sei willkommen; auch die Mitwirkung verwandter Künste, der Malerei, der Musik, werde herangezogen und der Rath denkender Schauspieler nicht verschmäht, die ihr Naturtrieb oft überraschend richtig führt. Die Arbeit, auf diesem Feld, wie in der Uebersetzung für den Einzelnen zu groß, theile sich hier wie dort nach den Stücken oder nach dem bereits Geleisteten ein: wenn der eine Dramaturg die Tragödien übernimmt, gebe man einem andern die historischen, dem dritten die römischen Stücke, dem vierten die Lustspiele, dem fünften die Märchen, — es ist Raum da für viele, für alle. — Die Gelehrten sorgen für zweckmäßige Einleitungen, Anmerkungen, Erklärungen, welche die Uebersetzung begleiten.“

Dies die Umrisse des Plans, dem man die Anerkennung nicht versagen wird, daß er, eben so weit als tief greifend, sich consequent auf-

baute. Zugleich folgten zwei von Dingelstedt für die Bühne bearbeitete Stücke: Macbeth und der Sturm, „als einseitiger Vorläufer". Der erfahrene Bühnenleiter, der geniale Regisseur gab aber auch feste Regeln für die heutige Bearbeitung Shakespeare's:

„Der Bearbeiter hat nicht den Leser, sondern zunächst den Darsteller, dann den Zuhörer und Zuschauer im Auge; sein Werk wird aus der Sehweite des Parterres, nicht aus dem kurzen Abstand zwischen Buch und Auge, beurtheilt, und deswegen darf und muß es *al fresco* malen, das Original frei behandeln und immer die Mitte zwischen diesem und der Bühne, zwischen dem poetischen Werth und der Aufführbarkeit des Stückes einhalten. Daraus folgt, daß die Sprache der Bearbeitung mundrecht, ihre scenische Einrichtung bühnengerecht sein soll."

„Das Bühnendeutsch ist ein anderes, wie das Uebersetzungsdeutsch; jenes muß der Schauspieler wiedergeben und der Zuhörer verstehen können, welcher letztere rascher folgt als der Leser und schwieriger auffaßt als er."

„Anders als das Original ordnen wir die Akt- und Scenen-Folge an, indem manche Verwandlung erspart, Gleichartiges zusammengelegt, Unwesentliches ausgelassen oder an andern Orten eingeschaltet wird. Bei diesem Verfahren leitete uns fortwährend die Rücksicht auf die heutige Bühne, die von derjenigen Shakespeare's außerordentlich verschieden ist und durch diese nicht aufzuhebende Verschiedenheit auch eine andere Scenirung bedingt. Es giebt eine bestimmte Linie, worauf das geistige Leben einer dramatischen Dichtung und ihre äußere Erscheinung sich begegnen, ein genaues Mischungsverhältniß, worin poetisches und scenisches Element einander nicht aufheben, sondern unterstützen; jene Linie und dieses Verhältniß muß auch die Bearbeitung eines Shakespeare'schen Stückes treffen, und um sie zur Geltung zu bringen, kann sie nur von der eignen Bühne, nicht von der Bühne Shakespeare's ausgehen."

Diese Aussprüche sollten nur einen Ueberblick geben, kein vollständiges Programm der Bearbeitung aufstellen; sie lassen sich noch ergänzen:

Wenn der Bühnentext leicht zu fassen sein soll, dann muß er auch soweit zum Kommentar werden, daß dem verständigen Zuschauer nichts unverständlich bleibt.

Für die Zusammenlegung des Gleichartigen bietet der Dichter selbst in überraschender Weise die Hand: Getrenntes verbindet sich so ungezwungen, daß man fragen möchte, warum er Verbundenes trennte? [1])

---

[1]) Z. B. in Ende gut, Alles gut: die Scenen beim König I, 2 und II, 1; ebenso die Entlarvung des Parolles IV, 1 nnd IV, 3.

Grundgedanke, Plan und Charakteristik muß unberührt bleiben.

Gedrängtere Fassung empfiehlt sich, wo dem Dichter die Bilder und Gedanken überreichlich zuströmen, nicht minder bei epischer Breite, bei unnöthigen Wiederholungen und Zwischenfällen; denn für die Bühne ist das Weniger oft ein Mehr.

Besondere Einschränkung verlangt die beliebte Jagd auf Wortspiele; sie kann den Eindruck des Gesuchten, deshalb Unerquicklichen um so weniger vermeiden, weil da die beste Uebersetzung meist schwerfällig erscheint — gegenüber der Leichtigkeit des Originals: die Wirkung wäre mithin der Absicht entgegengesetzt.

Auch die übertriebene Derbheit in Wort und That schafft einen störenden Effekt, welchen der Dichter vermieden hätte, wenn sein Ohr dadurch wie das unsrige berührt worden wäre. Der Verständige kann Manches überhören, übersehen; allein die Bewohner des Olymps sind es, die das Störende, statt es leicht vorübergleiten zu lassen, vielmehr durch schallendes Gelächter in störendster Weise hervorheben.

Beschränkung des massenhaften Personals ist nothwendig, um Statisten-Verwendung auszuschließen: ein hölzerner Mensch schädigt durch zwei Worte seine Scene, somit das Stück. Geringere Rollen, die nicht zu streichen sind, lassen sich auf einen Namen übertragen; das gilt besonders von den Boten, die so oft kläglich verunglücken.[1])

Dies sind die Grundzüge einer systematischen Bearbeitung, welche dem Dichter nach allen Seiten gerecht werden will, damit die wechselnde Zeit seinem Ruhme nicht Eintrag thue. Ihr Recht fußt auf der Thatsache, über die wir uns doch nicht täuschen können, daß Shakespeare die Bühnenwirkung, welche er für seine Zeit erstrebte und erreichte, mit den gegenwärtigen Mitteln der Bühne und nach ihren Anforderungen erstreben und erreichen würde, wenn er heute seine Schauspiele schriebe. Die richtige Bearbeitung thut dann nur, was er selbst gethan hätte, aber dabei ist ihr die Kenntniß der Shakespeare'schen Bühne von unschätzbarem Vortheil. Jede schwierige Scene läßt die äußerliche Absicht des Dichters leicht erkennen, sobald wir uns den Hergang auf seiner Bühne vergegenwärtigen: die ganze Anordnung legt sich dann klar auseinander.

In den beiden nachfolgenden Stücken waren die aufgestellten Grundsätze von Dingelstedt praktisch angewandt. So brachte Macbeth als einheitliche Dekoration des zweiten Akts Shakespeare's Bühnen-Einrichtung mit dem Balkon und den beiden Treppen, aber zur Halle im Schlosse

[1]) Ueber die unstatthafte Besetzung verschiedener Rollen durch eine Person vergl. Iffland's Urtheil — Jahrb. VII, 65.

Inverneß gestaltet; die bewegten Bilder der Handlung gewinnen dadurch an Klarheit und Uebersichtlichkeit.[1]) Alle Verwandlungen sind hier, ebenso im Sturm, ohne Zwischenvorhang zu bewerkstelligen.

Die Förderung des weitgreifenden Plans wurde nicht aus dem Auge verloren. Derselbe umfaßte drei Punkte, in Verbindung mit einander: die Bildung eines deutschen Shakespeare-Vereins; Gesammtübersetzung durch die befähigtsten Dichter, unter einheitlicher Redaktion; auf diese sich stützend, Gesammtbearbeitung durch verschiedene Dramaturgen. Zunächst erfolgte am dreihundertsten Jahrestage von Shakespeare's Geburt die Gründung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, welche seitdem in siebenzehn Bänden ihres Jahrbuchs Kunde gegeben hat von ihrem Wirken. Dingelstedt[2]) brachte zur Festfeier den geschlossenen Historien-Cyclus von König Richard II. bis König Richard III., durch ihn bearbeitet, zum ersten Mal auf die Bühne. Drei Jahre später (1867) erschienen zwei neue Gesammt-Uebersetzungen, davon die eine unter Dingelstedt's Führung, dem vier Genossen zur Seite standen. Allein den Forderungen des Plans entsprach dieselbe nicht: Freiligrath, Herwegh, Kinkel fehlten unter den Uebersetzern, von denen jeder, wie es scheint, fertige Stücke beisteuerte oder ganz nach eignem Gefallen neu übersetzte; kein gemeinschaftlicher Herausgeber hatte auf die Einheitlichkeit der Arbeit hingewirkt; Dingelstedt selbst brachte, außer dem Sturm, drei Lustspiele.

Einen erheblichen Fortschritt machte indessen die systematische Bearbeitung, wenngleich ebenfalls nicht in der vorgeschlagenen Weise. An Stelle des Gesammtunternehmens, welches durch vereinte Kräfte zum gemeinsamen Ziel streben sollte, traten Einzelne, nicht ausschließlich Dramaturgen von Beruf, deren jeder eine Reihe von Shakespeare-Bearbeitungen im Druck erscheinen ließ, ohne sich an bestimmte Kategorien zu binden, ohne daß Einer auf die Ergänzung der Andern Bedacht nahm. Jeder stellte an die Spitze seine Absicht: den berechtigten Ansprüchen der modernen deutschen Bühne zu genügen. Allein, wieweit nun diese sich erstrecken? darüber kann man schon streiten,

[1]) Vielleicht ist Karl Immermann's Einrichtung noch vorzuziehen. Sie zeigt in höchst malerischer Anordnung den engen gothischen Hof des Schlosses Inverneß, im Hintergrunde das Hauptgebäude mit Seitenflügel, vor diesem Treppe und Rampe — hier befindet sich der Speisesaal, das Schlafgemach Duncan's und der Prinzen; gegenüber Seitenpforte zur Pförtnerwohnung und Wirthschaftsgebänden. Tief im Hintergrunde: Zugbrücke, Thurm, Gebüsch. Dazu der Mond, durch schwarze Wolken halbverdeckt, Sturm und Regen. (Theaterbriefe v. K. Immermann, herausgeg. v. Gustav zu Putlitz. Berlin, A. Duncker, 1851. S. 82—86.)

[2]) Sein Name fehlt schon in dem Verzeichniß der Gesellschafts-Mitglieder, als dieses 1869 zuerst veröffentlicht wurde.

nicht minder über die Mittel, dem Nothwendigen Ausdruck zu geben. So mußte — wenn auch in manchen Bearbeitungs-Grundsätzen Einverständniß herrschte — die verschiedene Anschauung doch auf verschiedene, von einander abweichende Wege führen.

Dingelstedt bearbeitete 11 Stücke: außer dem Cyclus der Königsdramen (auf Schlegel fußend) und Macbeth (Mosaik aus Schiller, Tieck, Kaufmann), noch den Sturm in völlig neuer Fassung[1]), das Wintermärchen, Antonius und Cleopatra, die letzten drei in eigner, nicht durchweg glücklicher Uebersetzung. Wo die Handlung unvermittelte Sprünge macht, fügt er ein verbindendes Glied zur Motivirung ein, wo sie stockt, beschleunigt er ihren Gang, oder läßt sie, wenn ein Ruhepunkt erforderlich scheint, in Monologen stillstehn. Er verwandelt mitunter Erzählung in Handlung, und ebenso untergeordnete Handlung in Erzählung, setzt dem Charakter ein helleres Licht auf oder mildert eine scharfe Linie.[2]) Das sind weitgehende Freiheiten, und sie erscheinen bedenklich, wenn nicht Talent und Erfahrung, welche freilich Dingelstedt in hohem Maße besaß, vorsichtig mit ihnen umzugehen weiß. Ausstattungs-Vorschriften werden immer ausführlicher, sie bedingen die Unentbehrlichkeit des Zwischenvorhangs. Es finden sich aber auch eigne Zusätze, welche nicht durch die Anforderungen der Bühne begründet sind, und diese Freiheit geht entschieden über die statthaften Grenzen hinaus. Noch weniger ist es zu billigen, daß, im Interesse einer bestimmten Darstellerin, Cleopatra's Charakter völlig ins Gegentheil verkehrt wird, was nebenbei den Ausfall einer schönen Scene, die nun nicht mehr stimmen will, zur Folge hat.[3]) Ausstattungszwecke bestimmen hier wohl auch (Akt V) die Vertauschung des Mausoleums mit dem Inneren einer Pyramide, nebst Mumien, Altären, Bildern, Inschriften, Fackeln; oder sollte vielleicht dem neuesten ägyptischen Mode-Interesse gehuldigt werden?

Außer Dingelstedt kommen noch in Betracht als Bearbeiter: Wilhelm Oechelhäuser (27 Stücke), Eduard und Otto Devrient (17), Feodor Wehl (3), die Meininger (4). Auf Schlegel-Tieck fußen Oechelhäuser und die Meininger ausschließlich, die Uebrigen wenigstens vorzugsweise.

Oechelhäuser zeigt sich conservativer als sein Vorgänger durch die folgenden Sätze: Es darf nichts Organisches geändert, nichts Wesentliches oder gar Unnöthiges neu erfunden werden; fehlende oder allzuversteckte Motivirung ist nur dann durch kurzen Zusatz klarzustellen, wenn sich dies für das Verständniß nöthig zeigt und die Ausführung

---

[1]) Statt der früheren 3 Akte, in 4 Akten nebst Vorspiel.
[2]) Shakespeare's Historien, deutsche Bühnen-Ausgabe, I, 35.
[3]) III, 4, wo Cleopatra den Antonius wappnen hilft.

mit des Dichters zweifelloser Absicht übereinstimmt; das Material für Zusätze, Ueberbrückungen, Aenderungen ist den ausgefallenen Stellen zu entnehmen. — Mehr als bedenklich scheint es, wenn vorweg eingeräumt wird, daß Schlegel's oft harte Apostrophirungen die Schönheit und Leichtigkeit der Rede beeinträchtigen, um dann durch ein Rechen-Exempel darzuthun, diese Apostrophirungen seien gleichwohl unvermeidlich, damit, bei wortgetreuer Uebersetzung, die sylbenreichere deutsche Sprache auf das Maß der englischen zurückgeführt werde.[1] Eben weil der englische Ausdruck knapper ist als der deutsche, bleibt es unmöglich, daß die Uebersetzung sich stets wortgetreu dem Original anschließen könne. Für den Uebersetzer, und noch mehr für den Bearbeiter ist es aber unter allen Umständen Pflicht, die Schönheit und Leichtigkeit der Rede nicht zu beeinträchtigen. Und das läßt sich erreichen, wenn Beide neben der Pflicht auch des Rechtes sich bewußt sind, wenn sie da, wo Worttreue hart klingt, Sinntreue an ihre Stelle setzen. Gefällige Sinntreue verdient allemal den Vorzug vor ungefälliger Worttreue. — Die Ansicht, den Sommernachtstraum ganz als Parodie aufzufassen und darzustellen, hat nicht blos bei der Kritik ihre Gegner gefunden, auch auf der Bühne vermochte sie sich nicht einzubürgern.

In Eduard und Otto Devrient's Bearbeitung sind Lear und Othello durch Otto nicht ungeschickt übersetzt, beim Macbeth wird Schiller im Wesentlichen beibehalten. Allgemeine conservative Anschauung unterscheidet sich kaum von Oechelhäuser. Die Bühnenweisungen bringen, dem hergebrachten Natürlichen gegenüber, oft Gesuchtes. So, wenn Polonius die Lebensregeln, welche er dem scheidenden Laertes ertheilt, in gereimter Form aus einem Spruchbuch abliest; wenn die wahnsinnige Ophelia eine Laute mitbringt und mit deren Spiel den Gesang ihrer componirten Strophen begleitet[2]).

Feodor Wehl ließ bis jetzt drei Stücke erscheinen: Die Widerspenstige, Die Irrungen, Antonius und Cleopatra. Bei dem letztern gerieth der Bearbeiter an einen Uebersetzer, der im Wohlklang der Sprache und des Verses Alles zu wünschen übrig läßt. Die Spieldauer wird grundsätzlich auf drei Stunden als äußerstes Maximum beschränkt und ebenso eigensinnig der einheitliche Schauplatz während des Aktes festgehalten. Jenes führt zu rücksichtslosem Streichen, dieses zu wunderlichem Durcheinanderwerfen, wobei nicht blos die Wahrscheinlichkeit leidet, sondern

[1]) Shakespeare's dram. Werke. F. d. deutsche Bühne bearb. v. W. Oechelhäuser. Bd. I, S. XLV, in Verbindung mit Jahrb. IV, 328 ff.

[2]) Das einzig Richtige traf hier ohne Zweifel, vor hundert Jahren schon, Schröder's Gattin, welche die Strophen nach selbsterfundener Melodie in dumpfem, verstimmtem Tone sang.

auch Widersinniges an den Tag kommt. Die Zuversicht, durch solche Bearbeitung Bühnen-Uebereinstimmung herbeizuführen, dürfte illusorisch sein.

Bei den Meiningern wird Akteintheilung und Scenengang des Originals fast genau festgehalten [1]), sodaß die Verwandlungen sich häufen; darin liegt ein um so größeres Bedenken, weil reiche Ausstattung für den Zwischenvorhang längere Pausen erfordert. Nur selten wird eine überflüssige Scene fortgelassen oder durch Zusammenlegen eine Verbindung hergestellt. Die Kürzungen geschehen sehr geschickt — entweder durch knappere Fassung des Inhalts oder aber (der gewöhnliche Fall) durch Striche ohne Ueberbrückung, wobei dann der Vers oft genug unbarmherzige Behandlung erdulden muß. Diese Treue gegenüber dem Worte des Uebersetzers ist aber eine Untreue gegen den Dichter, welchem der Wohllaut seiner Verse doch nicht gleichgültig war.

So haben wir keinen Mangel an Bühnen-Bearbeitungen, die auch großentheils durch ihre Darstellung schon dem Publikum zur Beurtheilung vorgeführt wurden; gleichwohl bleibt es zu bedauern, daß aus dem Vorschlag einheitlicher Gesammt-Bearbeitung nichts wurde — nichts werden konnte, weil der allerseits anerkannte Chef-Redacteur fehlte: das beweist der thatsächliche Verlauf. Dingelstedt, die Devrients, Wehl, die Meininger — lauter Bühnenpraktiker, Bühnenleiter — liefern unter sich mancherlei Doubletten, dann finden sich bei Oechelhäuser die sämmtlichen von den Uebrigen bearbeiteten Stücke und manche mehr, daneben laufen noch Sonder-Bearbeitungen; daraus folgt: der Eine verwarf, was der Andere als zweckmäßig schon erprobt hatte, weil Jeder seine Grundsätze, seine Erfahrung höher stellte. Wir haben also nach wie vor auf den verschiedenen Bühnen verschiedene Texte in verschiedener Bearbeitung, und nach wie vor stört der Mißstand, daß ein Gastspiel oder ein Uebergang der Darsteller zu andrer Bühne Einrenken und Umlernen erfordert.

Nicht alle Shakespeare-Stücke wurden dem Theater gewonnen, aber die Bearbeitung soll es auch nicht als ihre Aufgabe betrachten, alle dem Theater gewinnen zu wollen. Wo die Wirkung auf den heutigen Zuschauer nicht ausreicht, da wäre die Wiederbelebung nur eine ephemere, welche weder dem Dichter noch dem Darsteller noch dem Zuschauer Vortheil brächte. Zwar hatte Dingelstedt, bei Entwickelung seines großen Plans, ausdrücklich betont, daß es gelte, den ganzen Shakespeare der Bühne zu gewinnen; allein das war wohl nur ein oratorischer Ara-

---

[1]) Sie brachten bisher im Druck nur: Julius Caesar. Kaufmann von Venedig, Was ihr wollt, Wintermärchen.

besken-Zierrath, der Alles verlangte, um Vieles zu erreichen. Wenigstens hat Dingelstedt selbst während seiner dreißigjährigen Theaterleitung wohlweislich niemals Hand angelegt, den ganzen Shakespeare vor die Lampen zu bringen.

Hieran knüpft sich indeß noch eine Erwägung. Einzelne Stücke sind reich an dramatischem Leben wie an poetischer Schönheit und tiefem Gehalt; so wäre ihnen die Wirkung auf den Zuschauer auch heute gesichert, wenn sie nicht in wesentlichen Punkten unserer Anschauung, unserem Gefühl allzustark widerstritten. Diese könnten deshalb nur bühnengerecht werden durch eine Bearbeitung, welche theilweise bis zur Umarbeitung gehen müßte. Es entsteht also die Frage: ob ein solches Eingreifen in das organische Werk des Dichters für den Ausnahmefall zu gestatten sei? Man kann das verneinen vom strengconservativen Standpunkt aus, man kann aber auch — und vielleicht mit größerem Rechte — sagen, daß der Bühne doch ein werthvolles Stück zu Gute komme, dessen Urheber immerhin Shakespeare sei.

Das Gesammt-Resultat stellt sich dahin, daß in Deutschland, während der hundert Jahre seit Schröder's Hamlet bis zur Gegenwart, von den 36 Shakespeare-Stücken überhaupt 32 aufgeführt worden — und damit ist die Zahl derer, welche unsre Bühne zu ihrem Vortheil jetzt noch verwerthen kann, ohne Zweifel bereits überschritten. Die vier fehlenden Stücke sind: Titus Andronicus, Troilus und Cressida, Heinrich VI. Theil 1, Liebes-Leid und Lust. Im Titus Andronicus verletzen die Greuel schon den Leser, dem Zuschauer wären sie unerträglich; Heinrich VI. Theil 1 ließ sogar Dingelstedt fallen, weil er ihn nicht mehr für möglich erachtete; der Komödie Liebes-Leid und Lust fehlt vor Allem straffe dramatische Handlung, abgesehen davon, daß es — seit Reinhold Lenz bis zur Stunde — keinem deutschen Uebersetzer gelang, dem leichten Spiel des funkelnden Dialogs gerecht zu werden; Troilus und Cressida müßte schon in seiner parodistischen Weise die Zuschauer völlig fremd berühren, daneben bringt der Schluß keinen Abschluß. Werden darum die vier Stücke der deutschen Bühne fern bleiben? Das Virtuosenthum stellt sich die Aufgabe, Neues zu bringen, und das Neue soll wirken, weil es neu ist. So sind wir nicht sicher, daß noch eines oder andres dieser vier die Bretter beschreite, aber sicher sind wir, daß dem Wagniß dann kein Erfolg zur Seite steht.

Ueber Shakespeare's Sommernachtstraum.

Von

Adolf Schöll.

Vorwort.

Daß dieser Aufsatz beinahe vier Jahrzehnte nach seiner ersten Erscheinung (in den „Blättern für literarische Unterhaltung" 1844, 4. bis 8. Januar) unter die neuesten Bereicherungen der Shakespeare-Literatur in diesem Album sich einreiht, rechtfertige ich vor dem Leser durch die Aufforderung des Herausgebers dieses Jahrbuchs.

Den ursprünglichen Anlaß und Zweck der kleinen Abhandlung bezeichnete damals das Vorwort:

„Die Darstellung auf der Hofbühne in Berlin hat das Interesse an diesem Drama kürzlich aufgefrischt. Die meisten Stimmen über die Aufführung waren günstig. Ansichten jedoch über die Dichtung selbst, die gleichzeitig hervortraten, schienen mir wenig bezeichnend, zum Theil grundfalsch. Auch englische Erklärer haben dies Gedicht unglaublich schief beurtheilt. A. W. Schlegel's Bemerkungen halten sich sehr im Allgemeinen. Tieck's treffende Würdigung ist mehr andeutend als entwickelnd. Vielleicht wird daher die nachstehende Betrachtung nicht ganz überflüssig erscheinen, die sich über die Originalität dieses Lustspiels und seinen Werth, die Zeit seiner Entstehung und Aufführung, seine äußeren Anlässe und seine innere Einheit und Wahrheit hoffentlich nicht zu weitläufig verbreitet."

Die damals in diesem Sinne geführte Betrachtung der diesseit und jenseit des Kanals weiter getriebenen Shakespeare-Forschung und Erläuterung unverändert wieder aufzulegen, halte ich, insofern mit diesen Fortschritten

der Shakespeare-Gelehrsamkeit wesentliche Züge meiner Auffassung und Schilderung durch ein bereichertes Beweismaterial verstärkt und bestätigt worden sind, für wohlzulässig; rücksichtlich aber der Motive des „Sommernachtstraum“, deren Auslegung und Beurtheilung unter den neueren und neuesten Shakespeare-Interpreten noch controvers ist, scheint mir den Staub von meiner alten Abhandlung zu blasen und die Stellung, die ich darin zu diesen Motiven genommen, in Erinnerung zu bringen gar nicht unzeitig. Dies nicht darum, weil meine Behandlung dieser Motive mit den Urtheilen unserer bedeutendsten Shakespeare-Hermeneuten entweder übereintrifft oder wohl verträglich ist. Dies gereicht nur mir zu Satisfaction, während Andern der Hinzutritt meines Votums zu den ungleich gewichtvolleren eines Delius oder ten Brink unerheblich heißen darf. Hingegen möcht' ich darauf Nachdruck legen, daß in meiner Abhandlung die Analyse dieser und der übrigen Motive der Dichtung ihre Bedeutung als concreter Bestandtheile einer ganzen und reinen Komödie entwickelt und sie in der sinnreichen Einheit erklärt, wozu sie der totale Witz des phantasievollen Dichters verbunden hat: während bis in die neueste Zeit die ästhetische Kritik derjenigen deutschen wie englischen Gelehrten, welche die Charakteristik der Shakespeare'schen Poesie mittels Analyse der Gedichte und Auslegung der Gestalten und Motive seiner Dramen verfolgen, am wenigsten befriedigend gerade in der Behandlung der Komödien erscheint, über diese die gelesensten Vermittler des Umgangs der Gebildeten mit dem großen Briten einen mehr oder minder schief angelegten, vom Kern der Dichtung ablenkenden, ja wohl grundverkehrten Unterricht ausspinnen.

Des Shakespeare'schen Sommernachtstraum Originalität.

Gewiß hat der „Sommernachtstraum“ bei seinem ersten Erscheinen sich einer glücklichen Wirkung erfreut. Seine Erwähnung bei Zeitgenossen, noch mehr der Umstand spricht dafür, daß die darin entwickelten Vorstellungen vom Elfenzauber auf manche bald darauf folgende Schauspiele und romantische Erzählungen anderer Dichter sichtbaren Einfluß übten. Dann sind noch im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts und bis nach der Mitte des 18. mehrere Maskendramen und Opern in England erschienen (Malone zählt sieben), die wesentlich aus dem Sommernachtstraum geschöpft und ihm nachgebildet waren. Schwerer ist die Frage zu erledigen, ob Shakespeare seinerseits Erfinder dieses Lustspiels gewesen, oder ob er darin schon vorhandene Fabeln vielleicht nur umgebildet, vielleicht geschickt verwoben habe. Indessen ist mir nicht be-

kannt, daß irgendwo eine wesentliche Abhängigkeit dieser Dichtung von einer ältern wäre dargethan worden. Was die Commentatoren unter solchem Gesichtspunkte beigebracht haben, beweist nur, daß die Elemente, keineswegs aber die bestimmten Motive des Shakespeare'schen Gedichts theils im Volksglauben und Volksmärchen, theils in der poetischen Literatur seiner Zeit vorhanden waren.[1])

Die angenommene Zeit, in welcher der „Sommernachtstraum" spielt, ist die Vermählungsfeier des griechischen Fabelhelden Theseus mit der Amazonenkönigin Hippolyta. Theseus und Hippolyta waren allerdings schon vor Shakespeare Personen epischer Gedichte und Romane, in welchen Theseus wie bei Shakespeare Herzog von Athen hieß und in chevaleresken Charakterzügen und Abenteuern geschildert war. Auch Philostratus — bei Shakespeare Aufseher der Lustbarkeiten an Theseus' Hofe — kam als dessen Kammerherr in Chaucer's „*Knights-Tale*" schon vor. Aber die Aufnahme dieser Figuren brachte mit nichten die komischen Vorgänge mit sich, welche Shakespeare im „Sommernachtstraum" unter ihren Augen und zum Theil ihrer Mitwirkung spielen läßt. Diese Vorgänge, die erst das Drama und seinen Witz ausmachen, konnte man in keiner Theseus-Fabel nachweisen.

Als gleichzeitig mit diesen Vorfällen, die der Dichter nach Athen verlegt, stellt er einen Zwist im Feenreiche zwischen Oberon und Titania dar, und setzt diesen Zwist und seine Versöhnung mit der komischen Entwicklung jener Vorfälle in Verbindung. Gewiß ist, daß auch die Namen Oberon und Titania für König und Königin der Elfen nicht von Shakespeare erfunden sind.[2]) Sie waren schon in französischer Ritterpoesie gegeben; und wie die Grundform des Namens Oberon, so stammen die Hauptbegriffe des Elfenreichs aus alter nordischer Religion und Sage, die im britischen Volke in mannigfaltigem Aberglauben fortlebte. Von gleichem Ursprung und Alter ist auch die Figur des Puck, den Shakespeare als Diener des Oberon vorstellt, und der in England, zumal unter dem verbreiteten Namen Robin Goodfellow, in gleichzeitigen Dramen und abergläubischen Erzählungen seinen muthwilligen oder menschenfreundlichen Spuk trieb. Aber von den engern Zügen, in welchen Shakespeare die Zeichnung dieser eingebildeten Wesen vollendet hat, konnte man blos theilweise finden, daß gleiche oder ähnliche bereits anderweitig,

[1]) S. Delius, Shakesp. V Einl. p. II. VII. ten Brink, Jahrb. XIII S. 95. 97. 103. Elze, Jahrb. III S. 154 flg.

[2]) Zur Berichtigung s. Delius a. a. O. II: „Titania als Name der Feenkönigin scheint sich vor dem *Midsummernightsdream* nicht zu finden; noch in *Romeo and Juliet* nennt Shakespeare die Feenkönigin mit ihrem herkömmlichen Namen *Queen Mab*."

jedoch zerstreut, gegeben waren; und schon die Art, wie Shakespeare sie sammelte, mit leichter Sicherheit ausprägte und phantasiereich ins Heiterste umprägte, beweist vielmehr seine originelle Kraft. Man hat mit Grund behauptet, daß diese Maschinerie des Elfenvolks ihre Einbürgerung in der Poesie mit so vorherrschend freundlicher, phantastisch-lieblicher Bedeutung zumeist dem Shakespeare verdanke. Gesetzt übrigens, er hätte die Elfenschilderung schon ganz ähnlich vorgefunden, so war doch hiermit ebenso wenig wie mit den romanhaften Gestalten des Theseus und seiner Geliebten die komische Handlung gegeben, in der er diese luftigen Wunderwesen so anmuthig und so ergötzlich beschäftigt. Sind es doch überall nicht die Gestalten oder Charaktere als solche, sondern die Kunst sie zu bethätigen und zu verknüpfen, worin die wahre Erfindung des Dichters, zumal des dramatischen, sich zeigt.

Noch gehören zu den Figuren, welche der „Sommernachtstraum" in Bewegung setzt, die ehrlichen und komischen Handwerksleute von Athen, die es unternehmen, ihrem Herzog zu seinem Vermählungsfeste eine rührende Komödie aufzuführen. Auf ihre Rechnung kommt ein gutes Theil von der Ergötzlichkeit des ganzen Lustspiels. Von diesem Theil ist denn ebenfalls vermuthet worden, daß er ein älterer, volksmäßiger Schwank gewesen, den der britische Dichter nur benutzt, nicht geschaffen habe. Diese Vermuthung fand darin Anlaß, daß im Wesentlichen dasselbe parodische Spiel unter den Werken des schlesischen Dichters Andreas Gryphius als ein eigenes Ganze vorkommt. Es führt hier den Titel: „Absurda comica oder Herr Peter Squenz, Schimpfspiel." Im Namen Squenz kehrt der Quince des Shakespeare'schen Lustspiels wieder. Bei Shakespeare ist Quince ein Zimmermann, bei Gryphius ein Schulmeister, bei Beiden aber versammelt er eine Anzahl Handwerker um sich, damit sie die Tragikomödie „Pyramus und Thisbe" einstudieren und vor ihrem Fürsten aufführen. Die Aufrufung und Vertheilung der Rollen unter diesen ehrsamen Dilettanten, die Bedenklichkeiten und Schwierigkeiten, die sie bei ihrem Vorhaben in Erwägung ziehen, und wie sie sich helfen mit dem Prologe, dem Löwen, der Wand und dem Mondschein — dann die wirkliche Aufführung am Fürstenhofe, die reichlich belacht und bewitzelt wird — diese Hauptzüge hat Gryphius mit Shakespeare gemein. Gryphius vermehrt den komischen Theaterapparat noch durch einen Brunnen, den, wie die Wand und den Mond, ebenfalls ein Mann vorstellt, der, mit einer Gießkanne in der Hand, sich als sprachbegabter Brunnen selbst bevorwortet. Den Pyramus giebt bei Gryphius des Königs lustiger Rath, Pickelhäring, der lange nicht die ergötzliche Figur ist wie bei Shakespeare der Spieler dieser Rolle, der Weber Zettel (Bottom). Und von der Metamorphose, die dieser erfährt, sowie der wunderbaren

Gunst der Feenkönigin, die ihm zu Theil wird, hat der Schlesier nichts. Außerdem ist sein Schimpfspiel im Ganzen einfacher, in der Ausführung umständlicher, im Tone derber und niedriger, die Uebereinstimmung der Fabel aber mit jenen Scenen bei Shakespeare viel zu groß, um zufällig zu sein. Da nun Shakespeare's „Sommernachtstraum“ bereits im Jahre 1600 gedruckt erschien, kann auf keinen Fall für Gryphius, der zwölf Jahre später erst geboren wurde, die Erfindung in Anspruch genommen werden. Gryphius aber beruft sich seinerseits auf eine andere Quelle. Er sagt im Vorworte, es hätten sich hier und da Gemüther gefunden, welche sich für den Vater des „Peter Squenz“ auszugeben weder Scheu noch Bedenken getragen. Damit er aber nicht länger Fremden seinen Ursprung zu danken habe, so wisse (redet er den Leser an), „daß der um ganz Deutschland wohlverdiente, und in allerhand Sprachen und mathematischen Wissenschaften ausgeübte Mann, Daniel Schwenter, selbigen zum ersten zu Altdorff auf den Schauplatz geführet, von dannen er je länger je weiter gezogen, bis er endlich meinem liebsten Freunde begegnet“ u. s. w. Daniel Schwenter, Professor der Mathematik und morgenländischen Sprachen zu Altdorff, starb erst 1636. Also konnte auch er füglich aus Shakespeare schöpfen. Der Grund, aus welchem Kästner (der Göttinger Hofrath) das Letztere bezweifelte, ist nicht zwingend. Schwenter habe ein französisches Buch, das er einem seiner Werke zu Grunde legte, sich von einem Andern übersetzen lassen; folglich (meint Kästner) sei nicht wahrscheinlich, daß er Englisch verstanden. Dieser Schluß ist nicht eben logisch, zulässiger wäre der, daß unter den allerhand Sprachen, deren Besitz Gryphius dem Schwenter zuschreibt, die englische gewesen sein könne. Wenigstens darf man nicht ohne Weiteres mit dem Göttinger Gelehrten zu der Ansicht fortschreiten: „Vermuthlich sind solche Spiele, wie die Märchen, unter allen Nationen herumgegangen und von Verschiedenen unterschiedlich ausgebildet worden.“ Hiergegen spricht zunächst, daß diese komischen Scenen nicht gerade den Charakter eines ursprünglich volksmäßigen Schwanks haben. Sie sind vielmehr ihrem Wesen nach Parodie des Volksmäßigen, welches darin von einer feinern Bildung belächelt und für diese durch Verkehrung seiner Intention ergötzlich wird. Dies, und daß diese Parodie als ihren vorausgesetzten Anlaß ein fürstliches Fest zu ihrer poetischen Einfassung hat, deutet eher den Charakter damaliger Hofspiele an. Diesen Charakter eines Hofspiels hat die Parodie um so mehr im Zusammenhang des ganzen „Sommernachtstraum“. Hier nämlich bilden diese burlesken Scenen, wie Tieck treffend bemerkt, im Contraste gegen die idealen und anmuthigen Figuren, mit welchen sie verbunden sind, das, was man die Antimaske nannte, wenn bei höfischen Festspielen komisch-

reale Masken sich unter allegorische und feierliche mischten.[1]) Es zeigen sich also innere Gründe so wenig wie äußere, diesen Theil des „Sommernachtstraum“ für ein ursprünglich volksmäßiges Spiel zu halten, welches der englische Dichter aus einer verbreiteten Tradition geschöpft hätte. Sehen wir dann auf die Tragikomödie, die in dieser Antimaske eingespielt und vorgestellt wird, so ist sie gleichnamig einem Buche „Pyramus und Thisbe“, dessen Erscheinen im Register der Londoner Buchhändler-Gesellschaft unter dem Jahre 1562 vermerkt ist.[2]) Somit hindert nichts, anzunehmen, Shakespeare habe an einem einheimischen Produkte Anlaß für seine parodische Erfindung gefunden, sowie unbestreitbar einige Verse und Phrasen der letztern den Ton englischer Tragödien aus seiner Jugendzeit nachahmen. Von keiner Seite also führt die Betrachtung dieser burlesken Partie über Momente hinaus, die dem Dichter im eigenen Lebenskreise nahe lagen. Und andererseits macht es keine Schwierigkeit, wenn ein schwächeres Nachbild dieser Schöpfung seines Witzes auf jenen Schwenter zurückgeführt wird. Schwenter, der in dem Menschenalter nach Shakespeare lebte, konnte diese Stücke aus dessen Gedicht — wenn er auch nicht Englisch verstand — aus der zweiten Hand haben. Denn es ist bekannt, daß gleich zu Anfang des 17. Jahrhunderts von den Niederlanden her durch Deutschland die sogenannten englischen Komödianten wanderten, welche mit großem Beifall „engländische Tragödien und Komödien“ gaben, die schon 1620 im deutschen Druck erschienen. Sind auch diese gedruckten Nachbildungen schlechte, den Shakespeare'schen nicht zu vergleichende Dramen, warum sollten sich nicht auf demselben Wege auch ein paar der lustigsten Auftritte aus Shakespeare damals nach dem Continent haben verbreiten können? Demnach hat es die größere Wahrscheinlichkeit für sich, daß die ganze Partie der Handwerker und ihres lächerlichen Schauspiels ursprünglich dem Genius Shakespeare's angehöre. Allein möchte immerhin künftig ein älteres Vorbild entdeckt werden, wonach die Abfassung bei Schwenter und Gryphius nicht mehr als ein zum Ganzen gemachter Theil, entlehnt aus dem britischen Dichter, erschiene, sondern als gleich einem ältern Ganzen, das Shakespeare nur bereichert und zu einem Theile seiner größern Dichtung gemacht hätte, so würde sein Dichterruhm nichts dadurch einbüßen. Auch so müßten wir gestehen, er hat diesen Schwank zu seinem Eigenthume durch den Reiz der Poesie erhoben, den nur er darüber ausgoß. Denn er wußte unter die zartesten Geburten der Dich-

---

[1]) S. den Excurs am Ende der Abhandlung.

[2]) Ueber die Verbreitung der Thisbefabel in der englischen Belletristik zu Shakespeare's Zeit s. Elze, Jahrb. III S. 155.

tung, unter Elfen und Feenkönigin, diese burlesken Gestalten dergestalt zu mischen, daß ihre Leibhaftigkeit und Alltagswahrheit jenen luftigen und wunderbaren Wesen nothwendig eine glaubhaftere, vertrauliche Wirklichkeit und Nähe — die Anmuth aber und Zartheit dieser Wunderwesen eben so natürlich jenen täppischen Handwerkern ein Rosenlicht, eine feine Beleuchtung mittheilt, worin ihr gutmüthig ungeschickter Dilettantismus in der Poesie doppelt komisch auffällt und doppelt harmlos glänzt.

Werth und Entstehungszeit.

Diese Einheit aber, diese höchst poetische Einheit des Gedichts ist noch mehr verkannt worden als die Originalität der Erfindung. Am weitesten in solcher Verkennung ist Malone gegangen. Er macht in seiner Chronologie der Shakespeare'schen Stücke zum Lobe des „Sommernachtstraum" einige, zum Tadel mehr, mitunter recht ungereimte Bemerkungen und schließt mit den Worten: „Daß ein Drama, dessen Hauptpersonen so charakterlos sind und die Fabel so mager und uninteressant, eine der frühesten Compositionen des Dichters gewesen, läßt sich mit Wahrscheinlichkeit muthmaßen, ohne daß die Schönheiten, die es zieren, einen Widerspruch bilden, da Shakespeare's Genius auch in seiner Minderjährigkeit die gröbsten Stoffe mit den wärmsten Farben heben konnte." Darum setze er die Abfassung dieses Stücks schon ins Jahr 1595. Drake, der zur Berichtigung der schiefen Kritik von Malone Manches beigebracht hat, will doch auch noch eine „unfruchtbare Fabel, Charaktermangel und die Ausgeburt einer feurigen Jugendkraft und Unerfahrenheit" in diesem Gedichte sehen. Er setzt seine Entstehung zwei Jahre früher als Malone. Andere sind noch ein Jahr weiter, bis 1592, zurückgegangen. So käme das Werk ins achtundzwanzigste oder neunundzwanzigste Jahr des Dichters, das dritte oder vierte seiner Bühnenthätigkeit. Selbst in dieser Epoche paßt auf Shakespeare nicht füglich mehr der Ausdruck eines minorennen oder angehenden Dichters, noch weniger in jener von Malone angesetzten, wo er im einunddreißigsten Lebensjahr und sechsten seines dramatischen Berufs stand. Denn ohne Zweifel hat Shakespeare schon vor seinem sechsundzwanzigsten Jahre, vor 1590, der Schauspieldichtung sich mit dann fortdauerndem Eifer gewidmet, da eine 1598 erschienene Poetik bereits zwölf Stücke von ihm aufzählt, sechs Komödien und sechs Tragödien. Waren zwölf Dramen Shakespeare's schon vorhanden nur im dritten Jahre nach dem, worein Malone den „Sommernachtstraum" setzt, so konnte Shakespeare zu dieser Frist kein Anfänger mehr heißen.

In Wahrheit wissen wir über die Zeit, wann er dies Lustspiel verfaßte, nur so viel, daß sie vor 1598, des Dichters vierunddreißigstem Jahre, liegt. Denn die ebenerwähnte, 1598 herausgekommene Poetik von Meres nennt den „Sommernachtstraum" schon unter jenen sechs Komödien von Shakespeare, die sie aufzählt, und zwar an der vorletzten Stelle, unmittelbar vor dem „Kaufmann von Venedig", der in dieser Aufzählung zuletzt genannt ist. So gewiß der „Kaufmann von Venedig" den Dichter in der Blüthe seiner Phantasie und Reife seines Witzes bekundet, so gewiß der „Sommernachtstraum". Von dieser Seite hätte es daher keine Schwierigkeit, ihn mit Tieck erst im Jahre 1598 selbst gedichtet zu denken. Wenn aber Tieck weiter vermuthet, das Vermählungsfest des Grafen Southampton, Shakespeare's edeln Beschützers, habe die erste Skizze dieses Dramas hervorgerufen, so müßte diese Vermählung früher stattgefunden haben als, wie bezeugt, im Winter dieses Jahres. Denn schwerlich hätte dann auf ein solches Privatfestspiel vom Ende des Jahres Meres in einem in diesem Jahre erschienenen Buche sich schon berufen können als auf eins der Zeugnisse von Shakespeare's komischem Talente. Auch würde für ein solches Winterfestspiel der Titel, den doch Meres schon hat, nicht passen.[1])

Anlaß und Grundlage im weitern Sinne.

Midsummernightsdream, der Traum der Johannisnacht, das ist der Nacht der Sommersonnenwende, muß (wie auch Tieck selbst annimmt) die Aufführungszeit des Stücks bezeichnen; denn auf die eingebildete Zeit, in der die gedichtete Handlung spielt, kann es nicht gehen. Diese letztere ist der Mai; im zweiten Auftritt des vierten Akts wird ausdrücklich gesagt, daß die Maienfeier begangen werde. Aber diese Maiscenen, will der Titel sagen, sind nur geträumt in einer Johannisnacht. Die Zuschauer sollen, wird ihnen am Schluß gesagt, denken, sie hätten das Alles im Schlafe gesehen, und zwar, dem Titel zufolge, im Schlafe einer Johannisnacht, weil gerade diese Nacht, gemäß altem Volksglauben, freudenreich und wunderreich, voll Zauber und Phantasmen, daher zur Aufführung dieses Zauberlustspiels gewählt war. So ist die Bedeutsam-

[1]) Trotz der Thatsache, daß der „Sommernachtstraum" schon vor der heimlichen Vermählung Southampton's mit Mistreß Vernon durch öffentliche Aufführung bekannt war, ist Tieck's Auffassung desselben als Festspiel zur Feier dieser Hochzeit von andern Shakespeare-Interpreten wieder aufgenommen worden, mit dem meisten Fleiß von Gerald Massey, dessen Combinationen gleichzeitiger brieflicher Angaben über das Liebesverhältniß des Grafen und der Vernon mit dieser Hypothese Elze (Jahrb. III S. 156 flg.) anführt und widerlegt.

keit dieses Titels ganz ähnlich der von „*Twelfthnight*“, dem heiligen Dreikönigsabend, welcher Titel ebenfalls ein heimathliches Volksfest nennt, an welchem Shakespeare dies köstliche Lustspiel aufführte, das vom neckenden Muthwillen und der süßen Schwärmerei der Festnacht, die es feiert, beseelt ist.

Der Titel „Johannisnachtstraum“ könnte sich übrigens mit der von Tieck vermutheten ursprünglichen Bestimmung des Gedichts zu einer Vermählungsfeier ganz wohl vereinigen. Es hindert ja nichts, daß eine solche — nur nicht gerade die des Grafen Southampton — zu Johannis begangen worden. Wie dem sei, und wenn auch der Dichter erst nach Ueberarbeitung eines Festspiels es zur öffentlichen Aufführung am Johannisabend bestimmt und danach betitelt hatte, so giebt diese letztere Bestimmung, wie sie der Titel ausspricht, immerhin einen entscheidenden Wink, in welchem Sinne er das Ganze wollte aufgefaßt wissen. Die Natur und Einheit der Stimmung, die Atmosphäre gleichsam, in der das ganze Spiel zu suchen sei, ist damit bezeichnet. Es ist die Sphäre jener Einbildungen, die an den Grenzen der Wirklichkeit, im Glauben der Menschen, ihren Wünschen und Launen, in Dichtung, Schwärmerei und Leidenschaft ihre eigene Wirklichkeit haben, und diese bisweilen, zumal in einer Zeit allgemein festlicher Aufregung, einer *Midsummernight*, an die Stelle der äußern Wirklichkeit zu setzen vermögen.

Unbegreiflich ist, wie Drake, indem er als die allgemeine Form des Gedichts diese phantastische, traumartige richtig erkannt hat, es doch noch unergiebig in der Fabel *(barren in fable)*, charakterschwach *(defective in strength of character)* nennen, und eine gewisse Unerfahrenheit des Dichters darin finden konnte. Als ob nicht vielmehr der reifste Dichter bei einer solchen Tendenz Eigenschaften, die mit ihr unverträglich sind, gerade aus Erfahrenheit von seiner Darstellung ausschließen müßte! Gewichtige, absichtsvolle Charaktere, wie das Trauerspiel sie braucht, stehen in keiner Feenwelt, sehen und fühlen keine Elfen: wie denn auch Theseus bei Shakespeare sagt, er glaube nicht daran. Nichts ist daher lächerlicher als Malone's Vorwurf, daß in diesem Stücke Theseus, der doch des Herkules Gefährte gewesen, in kein seines Ranges und Ruhms würdiges Abenteuer verwickelt, Hippolyta, die Amazonenkönigin, nicht über die Zeichnung anderer Weiber erhoben, Theseus' Antheil an der Fabel kein entscheidender sei. Ist denn das Lustspiel schuldig, die Kraft ernster Charaktere zu entfalten? und könnten denn die Verwicklungen der Handlung noch launige, neckende, zauberisch-anmuthige und lustige sein, wenn sie ein ernsthafter Fürst und Held als seine Angelegenheit betriebe und lenkte? Das einzige Mittel, dem Theseus

seine Würde zu lassen, war, wie Shakespeare that, ihn nicht thätig in die Fabel zu mischen und nur belächelnd, begütigend, im Ganzen frei und heiter genießend Antheil nehmen zu lassen. Das einzige Mittel, Hippolyta im Angesichte der lustigen Parodie in ihrem Charakter zu erhalten, war, daß sie, unergriffen davon mit leichtem, aber durch Theseus' Güte gemäßigtem Stolze sie ablehnt. Das einfältige Spiel der dienstwilligen Handwerker möchte sie lieber abweisen; aber Theseus nimmt es mit ebenso geistreichen wie milden Worten in Schutz, und endlich, nach gelinder Erneuung ihres Widerstrebens, findet sie selbst sich in den Spaß und scherzt mit unter den Andern.

Also hat Shakespeare diese Charaktere gerade so behauptet, wie es ihre Natur und die Absicht seiner ganzen Erfindung erforderte. Gleich verkehrt ist der Tadel von Malone: „Wir lachen mit Zettel und seinen Gesellen, aber wird irgend eine Leidenschaft erregt durch die weichlichen und kindischen Schmerzen von Hermia und Demetrius, Helena und Lysander, die nur Schattenbilder von einander sind?“ Das sind sie nicht. Hermia, die der Fabel nach die größere Aengstigung und Kränkung durchzumachen hat, ist darum zweckgemäß entschlossener, tapferer und sanguinischer gezeichnet; Helena, die umgekehrt nach vorhergegangener Kränkung einen unerwarteten Ueberfluß von Huldigung erfährt, an den sie — im Interesse des Lustspiels — nicht glauben darf, ist ebenso angemessen weicher und von sich selbst geringer denkend vorgestellt. Die zwei Männer sind Liebhaber, deren Neigungen durch Zauber geändert, dann durch Gegenzauber wieder umgestellt werden in einer Weise, die glücklicher ist als ihre Stellung vor dem Zauber war. Wie kommt nun Malone hier wieder zu der dem Lustspiel fremden Forderung, daß wir von den Leidenschaften und Schmerzen dieser Personen angesteckt werden sollen? Ergötzen sollen sie uns, und das können sie, nachdem wir sie unter einem Zauber begriffen sehen, mit dessen freundlich spielender Natur der Dichter uns schon bekannt gemacht hat. Wir sehen schon voraus, während Jene vom Widerspruch der Lagen und von den muthwillig verwandelten Absichten noch auf das lebhafteste durch einander bewegt sind, daß der Zauber diese Disharmonie ebenso leicht zur glücklichsten Harmonie lösen werde. Darum sind uns ihre Leiden und Entrüstungen, so warm sie dieselben vortragen, zugleich nur Schein und Traum. Dies eben ist komisch. Würden wir, wie Malone will, zur Mitleidenschaft fortgerissen, so wäre dies wahrlich kein Ergötzen und das Lustspiel störte sich selbst. So ist auch dieser Tadel Malone's ein Lob des Dichters.

Wenn endlich Malone sagt: die Elfenpartie des Dramas sei nicht des Dichters eigene Erfindung, so ist er den Beweis schuldig geblieben,

daß Shakespeare sie in dieser Anwendung und Form vorgefunden habe. Pluton und Proserpina in Chaucer's *„Merchants-Tale“*, die man die Eltern von Shakespeare's Oberon und Titania genannt hat, gehören einem ganz andern Vorstellungskreise an; und die Fairies in Spenser's „Feenkönigin“, worin Ben Jonson einen Vorgang für Shakespeare's Gestalten sehen wollte, sind als Geschöpfe des Prometheus von menschlicher Form und Sinnesart und sterblichem Dasein sehr verschieden von den ätherischen, poetisch-gaukelnden Elfen des „Sommernachtstraum“. Nicht aus der Poesie der Gelehrten, — aus Volksmärchen und dem Glauben und Sagen der Landleute hat Shakespeare die Elemente seiner Elfenvorstellung geschöpft, sie witzig belebt und zart verschönert. Dabei liegt die Krone der Erfindung darin, daß er diesen luftigen Wesen durch Verbindung mit den natürlichsten Trieben und Launen der menschlichen Einbildung, mit Wünschen der Liebe, Täuschungen der Leidenschaft, Reizen der Natur und Poesie eine Wahrheit, und durch witzige Contraste mit der breiten Wirklichkeit ehrlicher Handwerker eine sinnige und ironische Anmuth gegeben hat, wie kein Dichter vor ihm und kaum einer nach ihm. Hätte er aber auf der andern Seite die Zauberwesen und Mittel, durch die er die launigen Gegensätze seiner Handlung vereinigt, völlig neu erfunden, sodaß sie, als ganz ungewohnte Wesen und Kräfte vor die Zuschauer getreten wären, so hätte ihnen der Schein von Wahrheit gefehlt, dessen auch poetische Figuren für den Augenblick ihrer Wirkung bedürfen. Er mußte daher einen schon vorhandenen Aberglauben, schon geläufige Einbildungen wenigstens zur Grundlage seiner Vorstellungen nehmen, damit nicht zu früh seine Mittel sich in Nebel auflösen. Und so ist auch dieser letzte Einwurf Malone's ein unwillkürliches Geständniß vom verständig dichtenden Geiste und der schöpferischen Einsicht des Meisters.

In diesem Sinne ist denn schon der Titel des Lustspiels eine Berufung darauf, daß die Einbildungen, die der Dichter gebrauchen wird, bereits in der Welt vorhanden seien und ihre Zeiten haben, wo sie sich an Jung und Alt, in Hoffnung und Aengsten, Scherzen und Visionen geltend machen. Er ist nicht blos in dem Sinne zu fassen, auf den, nach Steeven's Bemerkung, ein ähnlicher Ausdruck in Shakespeare's „Was ihr wollt“ hinweist, wo Olivia von Malvolio's Verwirrung sagt, es sei eine wahre Johannisnarrheit, *a Midsummermadness*: weil in dieser Sommerzeit wohl auch das menschliche Gehirn (glaubte man) von der Sonne leide und zudem mancher Verstand durch die abergläubischen Bräuche, die an diese Epoche sich knüpften, verrückt wurde. Diese Ironie, daß das ganze Spiel nur ein poetischer Wahnsinn sei, ist zwar in der Ueberschrift wie im Charakter der Komödie mitenthalten, zugleich aber spricht sich in beiden die Erinnerung an alle die fröhlichen und phantastischen

Stimmungen und Kräfte aus, die man zu dieser Frist theils wirklich bewegt sah, theils bewegt glaubte.

In Shakespeare's Zeitalter war noch in England wie in ganz Europa die Johannisnacht ein großes buntes Fest. Alle Häuser wurden mit grünen Zweigen und Blumengewinden geschmückt, wozwischen tausend Lampen brannten, sodaß man bei dem Fernblick auf die Ortschaften im Kreise wohl glauben konnte Elfenlichterchen tanzen zu sehen. Auf der Straße standen Freitische, an welchen Fremde willkommen geheißen wurden, entzweite Nachbarn sich versöhnten, Familienbündnisse geschlossen wurden, sodaß man hier, was Shakespeare's Lustspiel vorstellt, Stände sich mischen, Zwist sich versöhnen, Liebe sich finden sah. Auf den Plätzen brannten Freudenfeuer, *bonfires*, durch welche die Bursche sprangen und darumher Mädchen und Jünglinge tanzten, geschmückt mit Blumenkränzen, die sie am Morgen alle ins Feuer warfen, unter dem Gebete, so möge alles Uebel, das sie bedrohen könnte, von der guten Flamme verzehrt werden. Es war also eine blumenreiche, glanzvolle, tanzfröhliche Nacht: gleichwie bei Shakespeare die Elfen schimmernd unter Blüten und Zweigen schwärmen und ihre Tanzkreise im Mondlicht schlingen; eine Nacht voll der gutmüthigen Schalkheit und neckenden Munterkeit, die bei ihm in diesen Wesen persönlich und in Oberon's Laune, in Puck's muthwilligen Streichen lebendig wird. Noch mehr, man glaubte wirklich, daß in der Johannisnacht Geister dieser Art besonders aufgeregt und thätig seien, und traute ihnen ähnliche Possenspiele zu, wie sie der Dichter seinen Puck von sich rühmen läßt.

Wie sich also in der Vorstellung dieser Wesen Shakespeare an einen poetischen Volksaberglauben anlehnt, so auch in der Wahl der Zaubermittel, die er anwendet. Es ging im Volke die Sage von einer Pflanze, *fernseed*, die wunderbare Gaben mittheile, den Besitzer unsichtbar machen könne, ihm Glück bringe, auch Reize verleihe, womit er Andere an sich ziehen, auch bezaubern könne. Von dieser Pflanze glaubten Viele, daß sie nur in der Johannisnacht aufblühe und nur im Moment ihres Hervorsprießens gewonnen werden könne. Es seien darum die geschicktesten Zauberer bemüht, in Wald und Feld diesen günstigen Augenblick zu erhaschen, setzten sich aber dadurch dem Streite miteinander und den noch gefährlichern Hindernissen aus, welche Geister ihnen in den Weg legen. Denn diese Blume stehe unter besonderer Obhut der Feenkönigin; und Elfen, die ebenfalls nach ihr trachten, schlagen dem Sucher den Hut vom Kopfe, treffen ihn hart und wissen ihn wohl auch so zu täuschen, daß, wenn er die Blume gefaßt und wohlverpackt nach Hause getragen habe, beim Oeffnen der Büchse doch nichts darin zu finden sei. So wendet denn auch Shakespeare in seinem Lustspiel zwei Zauberblumen an, eine, die

er „Lieb' im Müßiggang“ und „Amor's Blume“ nennt — wer von ihr beträufelt ist, muß das Erste, was ihm vor die Augen kommt, lieben —, die andere „Diana's Blume“ genannt, welche diesen Zauber wieder löst. Diese seine, dem Johannisaberglauben wenigstens analoge, Erfindung, wird aber doppelt heiter, weil sie auf die Zauberwesen selbst zurückwirkt. Hier ist es die Elfenkönigin selbst, die bezaubert und während ihrer Verblendung willig wird, ihrem Gemahl den Gegenstand, um den sie sich gestritten, auszuliefern. Es fesselt sie dieser Zauber auf kurze Zeit an den lächerlichsten der täppischen Handwerker, den Weber Zettel, der noch dazu durch Puck's Uebermuth mit einem Eselshaupte begabt ist. So kommen hier die Extreme dieser launigen Welt, der komisch-prosaische Dilettant und die höchst poetische Königin, in Berührung; und gerade so unbedeutend wie Zettel mußte Titania's aufgedrungener Liebling sein, wenn ihre Bezauberung harmlos und gänzlich unbeengend für uns, und dann auch wieder die Auflösung derselben ohne schmerzliches Mitgefühl für den schnell verlassenen Sterblichen bleiben sollte. Shakespeare läßt also nicht blos die Geister Neckerei üben an dem Abend, wo ihnen der Volksglaube dies Vorrecht einräumt, er läßt sie auch selbst geneckt werden. Auch dem Oberon widerfährt dies. Denn indem er anfangs die Absicht hat, Titania zu strafen, weckt bald der durch seinen Diener gesteigerte Spuk sein Mitleid mit ihr, seine Liebe, und die Strafe wird Versöhnung. Dann wird Oberon ebenfalls in dem zweiten Gebrauche, den er von der Wunderblume macht, geneckt. Er will damit der unerwiderten Liebe Helena's zu Hülfe kommen, indem für sie der untreue Demetrius bezaubert werden soll. Puck soll es verrichten, die Beschreibung aber, die ihm Oberon gab, paßt auch auf Lysander, den treuen Liebhaber seiner Hermia; und indem nun Puck diesen die Macht der Liebe erfahren läßt, muß Lysander die Helena lieben und seiner Hermia untreu werden. Statt also Treue zu wirken, wird aus einfacher Untreue eine doppelte gemacht. Hier wird denn zugleich mit Oberon der täuschungsreiche Puck getäuscht, und es ist ein Glück, daß diesen Elfen ein neues Wunder zu Gebote steht, um das Unrecht des ersten, das keine kleine Verwirrung anstellt, wieder gut zu machen. Also sind nicht blos die possierlichen Handwerker ungeschickt, die sich so harmlos in die Poesie und unter die Elfen verirren, auch diese allerbehendesten und gewandtesten Geister machen es hier einmal, betrogen vom Zufall, ungeschickt, und jeder Wille findet eine höhere Schalkheit, die ihn verwandelt und hin- und herführt, die sich aber auf allen Seiten in Scherz und Versöhnung auflöst.

Die wechselnden Anziehungen der Liebe, welche Shakespeare zu diesem Netz von Täuschungen verflicht, stehen ebenfalls in innerer Ver-

wandtschaft zu den abergläubischen Sitten der Johannisnacht. Man könne in derselben — behaupteten Shakespeare's Landsleute — den künftigen Gegenstand seiner Liebe schauen, wenn man im Freien unter traditionellen Sprüchen Hanfsamen säe, oder wenn man im Walde — wohin zu diesem Ende die Mädchen scharenweise sich begaben —, gewisse Kräuter eigenhändig grabe. Lege man diese dann unter das Kopfkissen, so sehe man den Zukünftigen im Traume. Auch herangezogen werde der Liebhaber, wenn man mit vorgeschriebenem Spruch einen Tisch decke, den Becher aufstelle und die Hausthür offen lasse. Er müsse dann kommen, schweigend der Geliebten den Becher zutrinken und mit einer Verbeugung sich zurückziehen, für immer gewonnen. Dies Motiv von der Vorherbestimmung der Liebe und ihrem Zusammenhang mit Zauberei spielt durch das ganze Traumspiel des Dichters. Theseus hat die Hippolyta zur Feindin gehabt, sie gegen Theseus gefochten, und doch müssen sie nun sich lieben. „Hippolyta — sagt gleich im Eingange des Stücks der Herzog zu ihr —, ich habe mit dem Schwert um dich geworben, durch gethanes Leid dein Herz gewonnen; doch ich stimme nun aus anderm Ton mit Festgepräng, Triumph, Bankett und Spielen die Vermählung an!“ Die Athenerin Hermia soll nach ihres Vaters Willen mit Demetrius verbunden werden; doch sie wählt, obwohl von harter Strafe bedroht, den Lysander und entflieht mit ihm. Der ihr bestimmte Demetrius war zuvor der treu ergebenen Helena Liebhaber, nun verläßt er sie aus Leidenschaft für Hermia, die ihn verabscheut. Die verlassene Helena verräth ihm gleichwohl Hermia's Flucht mit Lysander und folgt ihm, als er dem flüchtigen Paare nachsetzt, aus Liebe nach, so kalt er sie auch zurückweist. Nun wirkt die Zauberblume ein. Sie macht durch Puck's Mißverständniß, daß Lysander seiner Hermia entweichen und der Helena zueilen muß, die seine rasche Leidenschaft nur für Spott halten kann. Die Bezauberung, die dem Demetrius zugedacht war, damit er zur Helena sich zurückwende, wird nun zwar, als Oberon die Verwechselung entdeckt, auch auf Demetrius ausgedehnt. Aber nun hat Helena, wie vorher Hermia, zwei Liebhaber, die sich um sie streiten, und Hermia, um die sie vor kurzem sich stritten, ist nun so verlassen wie Helena war. Helena glaubt jedoch, auch Demetrius höhne sie nur mit seiner Liebe wie Lysander, und hält Hermia's Eifersucht für gleiche Neckerei, sodaß sie sich alle untereinander verkennen und verketzern, bis Lysander durch Gegenzauber seiner Hermia zurückgegeben wird und Demetrius von dem für ihn fortwährenden Zauber an die treue Helena gefesselt ist. Jedes der Mädchen gewinnt so den Erwählten ihres Herzens wieder, und die Liebenden glauben, als der Morgen sie im Walde findet, Theseus mit seinem Jagdgefolge sie weckt, alle jene Verwirrung nur geträumt

zu haben. Theseus bestimmt Hermia's Vater zur Einwilligung und verbindet die Vermählungsfeier dieser beiden Paare mit der seinigen.

So ist Liebe und Zauber ähnlich wie im Aberglauben der Johannisnacht ein Hauptmotiv dieses Lustspiels. Auch in dem Elfenreiche, von wo der Zauber auf jene Athener ausging, spielt gleichzeitig Liebe und Täuschung zwischen Eifersucht und Versöhnnng. Titania hatte einen schönen Knaben, den Sohn einer Freundin, in ihre Obhut genommen, Oberon ihn zum Pagen verlangt, damit er eine Zier seines Jagdgeleites im Walde sei, Titania ihn verweigert. So waren die Elfentänze bald durch Streit gestört, bald geschieden durch Trennung und Vermeidung des Königs und der Königin; und die ganze Natur litt darunter, da die Spaltung ihrer Geister Unwetter und Jahreszeitenverwirrung erzeugte. Für seinen Zweck, damit Titania über einer angezauberten Liebe den Edelknaben vergesse und an ihn überlasse, ließ Oberon jene Wunderblume holen, deren Macht dann auch die beiden Athener erfuhren. Durch die gleichzeitig gewirkte Verblendnng Titania's ward auch die dritte Wesenreihe des Lustspiels, die der unscheinbaren Handwerker, in Rapport mit dem Liebeszauber gebracht. Der alberne, ja monströs verwandelte Zettel mußte gleichzeitig mit den improvisirten Flammen jener Athener und ganz in ihrer Nähe ein Gegenstand der zartesten Elfenliebe werden. Aber diese Ueberbietung seiner eigenen Erwartung rührte wider Willen den Elfenkönig, er vergaß des Edelknaben, sobald er ihn gewonnen, eilte, seine Titania zu lösen durch denselben Gegenzauber, der die Sterblichen beglückte, und feiert nun seine Versöhnung mit ihr durch den wohlthätigen Segen, den sie zum dreifachen Vermählungsfeste nach Athen als unsichtbare Gäste mitbringen.

Diesseit also wie jenseit des Elfenreichs ist in diesem Lustspiel Neckerei der Liebe, Täuschung und Wiederfinden. Selbst die Komödie, die in dieser Komödie aufgeführt wird, das Festspiel der Handwerker am Vermählungsabend, hat die Liebe und ihre Schwärmerei sowie die Täuschungen des Waldes zum Thema. Hier freilich in „Pyramus und Thisbe" ist alles dies jammervoll und endet blutig, aber es sorgen auch die guten Handwerker selbst dafür, daß wir keinen Augenblick vergessen, all der Jammer und das blutige Ende sei nur Täuschung und Spiel. Eine Scheidewand trennt die Liebenden ihrer Komödie; aber es ist keine Wand, sondern Toms Schnauz, der Kesselflicker, der es selbst versichert, der nur ein wenig mit Kalk angestrichen ist, übrigens durch die Finger sehen läßt. Ein Löwe erschreckt die Thisbe, aber er prägt zum voraus den Damen ein, daß er kein Löwe, sondern nur Hans Schnok, der Schreiner, sei und bei Leibe nichts Böses wolle. Pyramus und Thisbe erstechen sich, aber sie sind unmittelbar darauf bereit, einen Bergamasker-

tanz aufzuführen. Also auch im Lustspiele des Lustspiels zerrinnt scheinbares Liebesleid in heitere Geselligkeit. Auch in dieser niedern Region der unverstellten Masken spielt Zauber und Gegenzauber. Es ist die Illusion der Poesie, womit diese gutherzigen Leute die Gesellschaft ein wenig bezaubern wollen, aber gleich bei der ersten Absicht werden sie selbst bezaubert von ihrer eigenen Poesie, deren Illusion für sie so stark ist, daß ihnen ein redender Mann als eine auf das Beste vorgestellte Wand erscheint und ihr fingirter Löwe ihnen so furchtbar däucht, daß sie ihn vor seinem Auftritte schon demaskiren. Somit lösen sie selbst wie Oberon ihren Zauber, und in der That ebenso leicht und zu ebenso heiterm Ende.

In diesem ganzen Charakter der Dichtung und in ihrem Ausgehen von der Ankündigung eines städtischen Festes, Weiterspielen in den Zaubereien des Waldes und Zurückkehren zur Stadt und deren gesteigerter Freudenfeier, die auch die Wunderwesen aus dem Walde heranzieht — in diesem Allen reflectirt sich die Stimmung der Johannisnacht, wo überall zu jener Zeit die Stadt voll Festfreude, der Wald voll Zauber, und schwärmende Liebe bemüht war, den Zauber aus dem Walde in die Stadt hereinzuziehen.

Engerer Anlaß.

Eben dieser Charakter aber des „Sommernachtstraum“ legt allerdings Tieck's Vermuthung nahe, daß ein Vermählungsfest, wie ein solches im Lustspiele selbst den poetischen Rahmen und Schluß des Ganzen macht, auch für dasselbe die Veranlassung und erste Bestimmung gebildet habe. Es mußte in solchem Falle die anmuthigste Wirkung hervorbringen, wenn die Liebe, das ernsthafte Motiv des wirklichen Festes, im Festgedichte als das Spiel rein wunderbarer Kräfte und gesetzloser, aber glücklich gelaunter Fügungen neckend, scherzhaft anspielend und in gutmüthiger Parodie vorüberschwebte. Will man noch dazu voraussetzen, daß die Verbindung, deren Feier das Spiel erheitern sollte, irgend einen unerwarteten, frühern Neigungen widersprechenden Charakter gehabt habe, so mußte die Vorstellung doppelt witzig und treffend erscheinen. Und da nicht selten Vermählungen, zumal der Großen, mit Aussöhnungen Verwandter oder Höhergestellter im Zusammenhange stehen, könnte sogar der Zusammenhang von Oberon's und Titania's Versöhnung mit dem Glück der athenischen Paare und der Weihe ihres Bundes eine solche Anspielung von harmloser Schalkhaftigkeit in sich schließen. Der reizende Contrast, den die ungeschickte, aber wohlgemeinte und ergötzliche Ergebenheitsbezeigung der Handwerker mit der poetischen Huldigung und

Glückverheißung der lieblichen Elfen bildet, entspräche ganz dem Gemische von dienstwilliger Freudeubezeigung, neckender Lustigkeit und gemüthlicher Glückwünschung, wie es an solchen Festabenden sich zusammenfindet. Vor Allem, wenn am Schlusse die Elfen ihren Segen zur Hochzeit bringen, das ganze Haus besprechen und schmücken, Treue der Verbundenen verheißen, alles Unheil von ihueu und ihren künftigen Sprößlingen entfernen und mit den Worteu endigen: „Friede sei in diesem Schloß, und sein Herr ein Glücksgenoß!" so leuchtet hier am unmittelbarsten ein, wie passend dies für den von Tieck vorausgesetzten Zweck sein mußte.

Schließen wir demnach auf die ursprüngliche Berechnung des Gedichts für die Hochzeitfeier eines Vornehmen, so vereinigt sich damit sehr gut eine einzelne Stelle des Lustspiels, die vermuthen läßt, daß Shakespeare, als er es dichtete, gewiß war, unter seinen Zuschauern die Königin Elisabeth zu haben. Die Stelle enthält eine für den Sinn dieser Königin gauz ausgesuchte, große, aber unübertrefflich poetische Schmeichelei. Ich meine die Art, wie Shakespeare die Entstehung jener Liebeszauberblume von Oberon erzählen läßt, wobei der im Westen thronenden Vestalin so auszeichnend gedacht wird.

Welche reizende Fabel! Erst drückt ihr poetisches Bild im Sirenenliede und in dem scharfen Zielen des ganz bewaffneten Amor jene Macht der Lockung zur Liebe, die durch die ganze Natur hingeht, auf das lebhafteste aus, dann giebt sie der Ruhe und Freiheit der von einem solchen Pfeil unerreichten Vestalin eine desto erhabenere Schönheit; und indem von dem so verlöschenden Pfeil eine kleine Blume die Kraft unwiderstehlichen Liebeszaubers erhält, wird auf das feinste augedeutet, daß diese Vestalin eine Liebe zu erregen fähig war, die, verschmäht von ihr, noch reich und mächtig genug ist, um jedes andere Wesen zu beherrschen und nun, da sie den ursprünglich bestimmten Gegenstand verloren hat, für jeden zufälligen zu entflammen. Wie geistreich wird hierin die Voraussetzung des Wundermittels, welches das ganze Lustspiel bedingt, motivirt und blendend entwickelt, und wie erhält die phantastisch kühne Voraussetzung durch diese gewandte Anknüpfung an eine lebende, gegenwärtige Königin, die Herrin des Landes, eine Bestimmtheit und Scheinbarkeit, die sonst solchen rein imaginären Hülfsmitteln der Handlung zu geben so selten gelingt.

War dem Gedicht diese Stelle ursprünglich[1]) und ist sie nicht etwa durch spätere Ueberarbeitung erst hineingetragen, so wird bei Annahme

---

[1]) Das war sie ohne Frage. Sie ist ein wesentlicher Bestandtheil der Handlung: durch sie wird die Eigenthümlichkeit und Kraft des Zaubermittels begründet.

seiner anfänglichen Bestimmung für ein Vermählungsfest um so unwahrscheinlicher, daß das letzere gerade jenes des Grafen Southampton gewesen. Denn bei Southampton's Hochzeit war Elisabeth nicht zugegen, das Bündniß ward im Gegentheil ohne ihr Vorwissen und Zustimmen geschlossen, ja von ihr gleich einer heimlichen Verbindung dadurch bestraft, daß sie die Neuvermählten in gefängliche Haft bringen ließ — eine Haft, die übrigens im höchsten Falle keine vier Monate währte. Da zudem Southampton's Vermählung erst im November 1598 stattgefunden haben kann, und das noch im selben Jahre erschienene Werk von Meres bereits den „Sommernachtstraum" erwähnt, muß es wohl ein anderer Großer gewesen sein, dessen Vermählungsfeier dies Gedicht hervorrief.

Innere Einheit.

Nun darf aber nach alledem auch nicht verkannt werden, daß weder diese besondere festliche Bestimmung noch die allgemeinere für den Johannisabend es sei, wodurch die Dichtung etwa erst ihre Erklärung und Einheit gewänne. Diese Umgebung und Beziehung macht zwar die Entstehung begreiflicher, sie ist seine richtige Auffassung zu erleichtern geeignet und konnte den Reiz der einstigen Aufführung erhöhen; aber die Dichtung ist auch ohne solche Beziehung nach außen in sich haltbar, ohne solche Grundlage schon gegebener Stimmungselemente ein ganzes und einiges Lustspiel und ohne jene momentane Anwendung vollkommen ergötzlich.

Wenn die Kunst des Scherzes darin besteht, uns geistreich zu beschäftigen, ohne den Ernst in den angeregten Gedanken und Gefühlen aufkommen zu lassen, so ist dies Drama voll des reinsten Scherzes. Wir sehen darin Gefahren, Leidenschaften, Zerwürfnisse, die uns rühren und ängstigen könnten, wenn sie nicht alle schon zum voraus ihr Gegentheil in sich enthielten und im Fortschritt auf dem anmuthigsten Grunde so leicht und witzig sich entwickelten. Da droht zwei treuen Liebenden Gefängniß und Tod, aber sie haben Muße genug, nach einem sichern Asyl zu fliehen. Die Entführung wird nicht von ihren Richtern, wohl aber von der gutmüthigen Freundin, der sie dieselbe anvertraut, verrathen, und der Freund, dem diese aus Liebe sie verrieth, dankt ihr es nicht. Während er aber den Entführer verfolgt, fällt dieser von selbst (wie die Richter wollten) von seiner Geliebten ab und liebt mit einmal jene verrätherische Freundin. Allein diese kann seine plötzliche Leidenschaft so wenig begreifen, daß sie ihr Spott scheint, und jene Verlassene die Entweichung ihres bisher so zärtlichen Entführers so wenig, daß sie den daran unschuldigen Verfolger fast für seinen Mörder hält. Und

während sie so den Letztern sogar des Verbrechens aus Liebe zu ihr fähig glaubt, fällt nun auch er unmittelbar nach dem Eingeständniß dieser Liebe ebenso plötzlich in Leidenschaft für das andere bisher von ihm verschmähte Mädchen und findet hier zu seiner Verwunderung das doppelte Hinderniß, daß sein glücklicher Nebenbuhler bei der Vorigen nun auch bei ihr sein Nebenbuhler ist und sie selbst seine gewünschte Liebe nicht minder als die nicht gewünschte des Andern für bloße Verhöhnung hält, sodaß sie jetzt ihm, wie zuvor er ihr, sich entzieht. Denn sie klagt natürlich die Freundin, die vor kurzem noch von beiden Männern geliebt war, des Muthwillens an, diesen Spott ihnen eingegeben zu haben, und gleich natürlich klagt diese, indem sie hinzukommt und den Abfall ihres Getreuen zur Andern sehen muß, sie der Verleumdung und Verführung an. So ist hier Alles Verkennung und Unbegreiflichkeit. Der Unschuldige wird für schuldig, der Schuldige für unschuldig, die wirkliche Leidenschaft für Verstellung, Verlassenheit für Einverständniß, bescheidener Zweifel für Verführung, Jedes vom Andern für falsch gehalten, während gleichwohl Alle nur ganz aufrichtig reden. Diese Mißverständnisse sind vollkommen natürlich; nur der Gesinnungswechsel der Liebhaber ist wunderbar, uns aber als die Gewalt eines Zaubers erklärt. Wir sehen von Allen ein, daß sie nur so sprechen und handeln können, daß der treue Liebhaber untreu geworden ist ohne seine Schuld, der Untreue getreu ohne sein Verdienst, das hingebende Mädchen spröde trotz wahrer Liebe, das Arglose argwöhnisch trotz alles bisherigen Vertrauens. Kein Wunder, daß ihr die Eifersucht gegen ihre schuldlose Rivalin in die Nägel kommt, kein Wunder, daß die Letztere ungeachtet des doppelten Schutzes beider Liebhaber sich nicht wenig fürchtet, da sie diesen Schutz nur für boshaften Scherz hält, kein Wunder, daß die Liebhaber, deren jeder, nachdem er dem andern Platz gemacht hat, ihn doch wieder als Nebenbuhler trifft, nur noch mit dem Degen einander loszuwerden hoffen. Wir haben hier eine ganz motivirte, höchst lebhafte Collision vor uns, die alle spielenden Personen plötzlich in die entgegengesetzten Rollen wirft, jede den Andern unverständlich, störend und peinlich macht, nur uns nicht, da wir die gute Absicht des Zaubers, der sie verwirrt, schon kennen, und jeder Person, während die Andern alle sie mißverstehen, ebenso sehr als jedem Mißverständniß der Andern in seiner Art Recht geben müssen. In uns also kann der Ernst, der sie so eifrig bewegt, nicht aufkommen; wir sehen zugleich mit der collidirenden Zweckfülle ihrer Leidenschaften die glückliche Zwecklosigkeit, und so müssen wir, mit überrascht und doch nicht überrascht, mit entsetzt und doch beruhigt, mit in der Verwechslung und doch sicher im Zusammenhang, herzlich über die Widersprüche lachen.

Dies unser heiteres Bewußtsein vertreten auf der Bühne selbst der Lenker Oberon und sein gewandter Diener Puck. Dieser übernimmt es auch, die Degen der erhitzten Liebhaber unschädlich zu machen. Für jeden nimmt er die Stimme des Andern an und führt ihn mit Herausfordern, Schelten, Vorauseilen so lange im Kreise herum, bis jeder von beiden die Verfolgung des Andern als eines Feiglings aufgiebt, und beide sich im Dunkel auf demselben Fleck zur Ruhe legen. In der Nähe sinken auch ohne voneinander zu wissen die beiden geängstigten Rivalinnen in Schlummer. Leicht wird nun ihren Leiden durch Lysander's Entzauberung abgeholfen, der dann beim Erwachen seiner Hermia wieder angehört, während so durch ihn nicht mehr gestört der unentzauberte Demetrius für Helena eingenommen bleibt.

Das witzigste Vorspiel aber für die so gelöste Collision gab schon die erste Zusammenkunft der Meister Handwerker, wo sie ihr Schauspiel verabredeten. Wie wir in jenen Scenen der Liebenden aus Kenntniß des heitern Fadens in der Verwirrung ihre Leiden nur komisch finden können, so wird schon in dieser vorhergehenden Handwerkerscene die Vorstellung von Leiden, es wird etwas „höchst Klägliches“ angekündigt, welches aber nichts Anderes als eine „Komödie“ sei, ein zwar „höchst grausamer Tod des Pyramus und der Thisbe“, der jedoch — wie Zettel versichert — „ein sehr gutes Stück Arbeit und lustig“ ist. „Wenn ich es mache, laßt die Zuschauer nach ihren Augen sehen! Ich will Sturm erregen, ich will einigermaßen lamentiren.“ Ist dies nicht Alles die Ironie jener Leiden und Stürme der Liebenden im Walde, die dann der Dichter vorstellt? Auch sie lamentiren einigermaßen, auch sie erregen Sturm und könnten uns einige Thränen kosten, wäre nicht das Ganze ein so gutes Stück Arbeit des Dichters und lustig, wäre nicht auch dies Klägliche in der That nur Komödie; um so komischer hier, jo wahrhafter das witzig Angelegte gespielt wird, während die witzlose Anlage der Handwerker gleich komisch aus dem umgekehrten Grunde der wenig wahrhaften Vorstellung wird. Dieser Zettel, indem er behauptet, das beste Genie zu einem Tyrannen zu haben, aber auch den mehr lamentablen Liebhaber gut zu geben, ist der Vorgänger des Demetrius, der mit gleichem Nachdruck erst den Tyrannen gegen die gute Helena, dann den flehenden Liebhaber macht. Und wenn Zettel außer dem Pyramus auch die Thisbe „mit 'ner terribelfeinen Stimme“ und neben der Thisbe auch den Löwen sowohl mit Donnergebrüll als auch mit einem taubensanften Nachtigallengebrüll spielen will, so werden nahezu die leichten Rollenwechsel beider Liebhaber und die Löwenstimmen ihres ungefährlichen Zorns zum voraus parodirt.

Durchhin stehen die Handwerkerscenen in solcher witzigen Corre-

spondenz mit den pathetischeren Auftritten. Sie bereiten den Zuschauer vor, auch die pathetischen nicht zu ernsthaft zu nehmen, nicht zu vergessen, daß auch sie nur Metamorphosen spielender Einbildung sind. Zu dem Ende sind jene parodischen Scenen sehr zweckmäßig unter die andern vertheilt. Auf die Rollenverabredung der Handwerker folgen die drolligen und phantastischen Auftritte der Elfen; der Zauber bereitet sich vor, schon ist er über Titania und über den (mit Demetrius verwechselten) Lysander ausgegossen, als abermals, ehe noch die Collision der Leidenschaften unter den Liebenden losbricht, die phlegmatischen Handwerker auftreten. Sie wollen hier im Walde ihre Komödie probiren, zunächst aber finden sie, es sei zu viel Erschreckendes und Betrübendes darin; und durch die höchst naiven Anstalten, womit sie dem zu begegnen beschließen, pflanzen sie uns, indem wir darüber lachen müssen, die geeignete Stimmung ein, um in den darauf folgenden Aengstigungen der Liebenden vor Allem jenen Witz der Täuschung herauszufühlen, welchen hier die dilettirenden Handwerker aus Gutmüthigkeit und Einfalt von vornherein aufgeben. Ihr lächerlicher Ernst im Spiele bildet den Gegenpol für das Spiel im Ernste der folgenden Vorstellungen. Und damit wir in diesen das Spiel als nur neckenden Zauber, nicht als wahres Unglück, desto sicherer verstehen, wird uns jetzt gleich der tolle Muthwille der Zauberei an diesen ehrlichen Pfahlbürgern selbst im heitersten Contraste mit ihrer Schauspielersanftmuth recht auffällig gemacht. Zu ihrer kaum begonnenen harmlosen Komödienprobe gesellt sich nämlich der Schelm Puck und übt seine Kunst an Zettel, der gerade sein Stichwort hinter einem Strauch abwartet. Süß-feierlich tritt Zettel beim Schlagwort aus dem Gebüsche, ohne Ahnung, daß ihm ein Eselshaupt angezaubert ist, und setzt seine Collegen, die ihm als primo amoroso entgegensehen, mit dieser ungeheuerlichen Verwandlung in den barocksten Schrecken. Nach allen Seiten jagt sie das Entsetzen hin und zurück, sie bekreuzigen im Fliehen sich und ihn, und mit ähnlichem Mißverständniß, wie es nachher unter den Liebenden herrscht, glaubt Zettel umgekehrt, sie wollen ihn zum Besten haben und erschrecken, und beweist nun seinen guten Muth durch lautes Singen, indem er ahnungslos mit seinem grotesken Haupte hin und her spaziert. In dieser Caricatur aber, in der er zum anschaulichsten Exempel vom kühnen Muthwillen des Zaubers gereicht, dient er mit neuem Contraste uns mit demselben ganz vertraulich zu machen. Sein lautes Singen erweckt die Elfenkönigin, und sie huldigt ihm auf das anmuthigste! Seine Erwiderung auf ihr Geständniß: „Mich dünkt, Madame, Sie könnten dazu nicht viel Ursache haben, und doch, die Wahrheit zu gestehen, halten Vernunft und Liebe heutzutage nicht viel Gemeinschaft“, parodirt naiv genug die Verhältnisse der athenischen

Verliebten und das gegenwärtige Wunder selbst, das hiermit für etwas nur Gewöhnliches erklärt wird. Titania ruft die zartesten Elfen zu den zartesten Diensten herbei für den transferirten Sterblichen; und er conversirt mit ihnen so herzhaft hin und her, daß er nothwendig auch uns mit der Wunderwelt, in die er aufgenommen ist, auf das heiterste familiarisirt.

So ganz eingeweiht sind wir in die Neckerei und die Ungefährlichkeit des Spiels, wenn nun erst die heftigen Verwirrungen unter den vier Liebenden sich vor unsern Augen durchkreuzen und steigern. Kaum ist dann ihre Befreiung aus diesem traumhaften Unglück eingeleitet, so finden wir in einem gleich traumhaften Glück den immer noch großhäuptigen Zettel im Zaubergarten der Fee. Aber er könnte jene von ihrem Wahne so sehr alterirten Liebhaber beschämen, da er bei so viel schmeichelhafterm Wunder eine unüberwindliche Nüchternheit behauptet. Er beschäftigt die holden kleinen Boten der Poesie, die zu seinen Diensten sind, mit der simplen Prosa, ihm am Kinn zu kratzen, und statt all der lieblichen Gaben, die ihm zu Gebot stehen, verlangt er nur etwas trockenen Hafer oder gutes Heu; und ohne sogar dies nur abzuwarten, schläft er ein. Nun befreit Oberon Titania von ihrer Verblendung, und im flüchtigen Tanze mit ihm enteilend hat sie nicht Zeit sich zu besinnen, was ihr in dieser seltsamen Nacht geträumt. Nun weckt die herzogliche Jagd die vier Liebenden, die, zu neuem Glück erwacht, vom Herzoge nach der Stadt zum Vermählungstempel geladen, einander fragen, ob sie nicht noch im Schlafe seien und im Fortgehen von ihren Träumen plaudern wollen. Nun erwacht der wiederhergestellte Zettel und will in seiner Pyramus-Rolle fortfahren, hocherstaunt, daß seine Collegen fortlaufen und ihn schlafen lassen konnten. Mit einer confusen Erinnerung läuft er nach der Stadt, wo er recht zum Troste seiner Kameraden, die schon ihre Komödie aufgeben, eintrifft. Er ruft sie zum Werke; vor dem herzoglichen Paar und den Glücklichen, die es umgeben, wird ihr originelles Schauspiel wirklich unter ironischer Mitwirkung der edeln Zuschauer aufgeführt; und nach seiner fröhlichen Beendigung weihen die Elfen das Haus und sein Bündniß.

Diese immer wiederkehrende Wechselbeziehung und Parallele der Handwerker mit den höhern Personen gereicht zur vollkommenen Widerlegung der Ansicht, die ein Berliner Zeitungscorrespondent vorgebracht hat, daß der „Sommernachtstraum“ in der Hauptsache als eine Satire auf die schlechten Schauspieler damaliger Zeit aufzufassen sei. Von Satire kann hier gar keine Rede sein. Ihre Natur ist scharfe Charakteristik und Bloßstellung wirklicher Gebrechen, während hier der lauterste Humor und die gutmüthigste Lustigkeit herrscht. In ein paar Zeilen

des Prologs und ein paar Phrasen des Pyramus und der Thisbe klingt eine damalige Tragödiensprache wider; aber diese Scherze stehen zu dem Witz der Dichtung selbst in ganz untergeordnetem Verhältniß. Welche Schauspieler hätten in diesen naiven Handwerkern ihre Abbilder erkennen sollen? In welchen Tragödien war es damals oder jemals Sitte, Wände durch Personen, den Mondschein durch einen Laternenmann vorzustellen und beim Auftreten einer Thiermaske den daraus hervorsehenden Schauspielerkopf seinen Namen und seine friedliche Absicht bekennen zu lassen? Diese treuherzigen Dilettanten machen sich auf eine ganz andere und genußreichere Weise lächerlich, als es je schlechte Schauspieler und deren Caricaturen vermöchten. Im Gegentheil werden diese unbeholfenen Komödianten nicht bloß ihrerseits ironisirt von den gebildetern Mitspielern, sondern auch sie parodiren factisch die Verhältnisse und Täuschungen der feinern und idealern Personen. Für ihre frühern Auftritte haben wir dies bereits bemerkt, und es gilt nicht minder von der schließlichen Aufführung ihrer bespöttelten Komödie.

Wenn über die Aufrichtigkeit, mit der sie darin ihre Masken fallen lassen, sich Demetrius und Lysander lustig machen, können wir nicht umhin uns zu erinnern, daß sie selbst kurz zuvor im Walde nicht minder rasch aus ihren Rollen gefallen sind. Wenn Pyramus diesen Herren ein schlechter Liebhaber däucht, so waren sie dort in der That keine bessern. Sie haben da ebenso unberechtigt von Liebe declamirt wie hier der Held und die Heldin, waren, wie diese durch eine Wand, die keine ist, nur durch Schein von ihrem Glück getrennt, haben ebenso ungefährlich wie Pyramus und Thisbe ihre Degen gezogen, und mit all ihrem Eifer ebenso wie hier die Acteurs nur Andern zum Gelächter gedient, spottenden Elfen und uns; ja, Puck hat sie noch toller als diese guten Bürger zum Besten gehabt, Zettel sich besser als sie im Zauberwalde befunden. Mit Recht erfreuen sich diese ehrlichen Leute der besten Aufnahme ihres Spiels beim Herzog. Glaubt er nicht an die rührende Trauer ihrer Vorstellung, so geht es ihnen darin nicht schlechter als den Elfen, von deren Zauberspiel im Walde er mit gleichem Unglauben hört. Auch erscheinen ja die wunderbaren Elfen, indem sie gleich nach den Handwerkern dieselbe Bühne mit ihren glückverheißenden Tänzen betreten, recht als ihre Collegen und Mitgratulanten. Es herrscht in dieser witzigen Verwebung die freundlichste Verträglichkeit aller Naturen. Hat der mächtige Oberon das Verdienst, die Zerwürfnisse der athenischen Liebenden trotz anfänglicher Steigerung auf das erfreulichste versöhnt zu haben, so hat der nichtssagende Zettel ganz unschuldig das Verdienst, den Oberon mit Titania versöhnt zu haben. Der lustige Puck hat in einem Schalkstreiche über die plumpen Handwerker und die holde

Feenkönigin gelacht, zugleich mit den närrischen Sterblichen seinen König und sich selbst getäuscht. Mußten von ihm, dem Elfen, Lysander und Demetrius sowie die erschreckten Handwerker sich im Walde hin- und herjagen lassen, so hat dafür Zettel als gebietender Liebling der Fee die Elfen ohne Umstände als seine Bedienten hin- und hergeschickt, und sein Witz reichte vollkommen hin, um diese kleinen Herren Spinnweb, Bohnenblüte und Senfsamen ebenso munter zu hänseln wie Puck ihn und seinesgleichen. Somit hat hier kein Theil dem andern etwas vorzuwerfen, und man weiß am Ende nicht, haben die Elfen von Menschen oder die Menschen von Elfen geträumt oder wir von beiden, wie uns der Dichter am Schluß zu seiner Entschuldigung anzunehmen bittet.

Wahrheit.

Sieht man endlich die gänzlich harmlose Heiterkeit dieses Lustspiels ein, so bleibt nur die Frage übrig, worin es denn seine Wahrheit habe; da eine solche auch das luftigste poetische Gebilde haben muß, wenn sein Werth mehr als ein ganz augenblicklicher sein soll. Man muß wohl einräumen, daß die geschickte Verflechtung und schalkhafte Widereinanderspiegelung der heterogensten Figuren in dieser Dichtung uns ungemein ergötzt, sobald wir einmal die Macht des Zaubers und seiner Verwandlungen zugegeben haben. Da aber der Glaube an diese Fiction nicht über die Darstellung hinaus dauern kann, so mag man fragen, was nach ihrer Auflösung als wahrhafter Witz des Ganzen übrig bleibe. Etwas Unbestreitbares, antworte ich, welches die höchste Einheit und umfassendste Komik des Gedichts bildet. Es ist die Macht der Einbildung trotz ihres Widerspruchs und in demselben. Daß dies die Wahrheit seiner Dichtung sei, war sich Shakespeare vollkommen bewußt und läßt daher ganz in diesem Sinne im Eingange des letzten Aufzugs den Theseus sprechen:

— Verliebte und Verrückte
Sind beide von so brausendem Gehirn,
So bildungsreicher Phantasie, die wahrnimmt,
Was nie die kühlere Vernunft begreift.
Wahnwitzige, Poeten und Verliebte
Bestehn aus Einbildung. Der Eine sieht
Dämonen mehr als eine Hölle faßt,
Der Tolle nämlich. Der Verliebte sieht,
Nicht minder irr, die Schönheit Helena's
Auf einer äthiopischbraunen Stirn.
Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend,
Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab,
Und wie die schwang're Phantasie Gebilde

Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
Das luft'ge Nichts, und giebt ihm festen Wohnsitz.
So gaukelt die gewalt'ge Einbildung:
Empfindet sie nur irgend eine Freude,
Sie ahnet einen Bringer dieser Freude;
Und in der Nacht, wenn uns ein Grau'n befällt,
Wie leicht, daß man den Busch für einen Bären hält.

Damit sagt uns der Dichter: wie launenhaft und phantastisch meine übernatürlichen Voraussetzungen sind, so sind ihnen doch nur Wirkungen beigelegt, die mit gleicher Stärke und Ausdehnung unaufhörlich im Leben die Einbildung erzeugt. Auch hat er höchst verständig diese Wahrheit des Ganzen uns dadurch ins Gefühl geprägt, daß er die Herrschaft der Einbildung, noch ehe er solche als Zauber vorstellt, bereits gleichartig an seinen Personen in einer Weise wirksam zeigt, deren Möglichkeit und Häufigkeit wir nicht leugnen können. Schon zu Anfang des Stücks tritt der Vater der Hermia, Egeus, vor dem Herzoge auf, um sein Kind und ihren Geliebten zu verklagen. Ihr ganzes Verbrechen ist, daß sie sich lieben, während Egeus die Tochter dem Demetrius bestimmt hat. Dieser Demetrius hatte sich vorher der Helena verlobt und verläßt sie jetzt ohne irgend eine Berechtigung. Diese Treulosigkeit ficht den Egeus gar nicht an; dagegen die treue Bewerbung, mit welcher der vollkommen freie Lysander sich Hermia's Herz erworben hat, nennt er Diebstahl und Verführung. Nicht einmal einen äußerlichen Grund gegen Lysander hat er; denn es wird ausdrücklich gesagt, daß dieser von so edler Familie und gleicher oder größerer Begüterung als Demetrius sei. Was kann ihn also bestimmen, seiner Tochter einen ungeliebten, gegen ein anderes Mädchen verpflichteten Mann aufzudringen? Seine Einbildung; er hat sich einmal den Plan gemacht, Demetrius müsse sein Eidam werden. Und so eigensinnig diese Einbildung ist, kommt sie nicht hundertmal im wirklichen Leben vor? Von gleichem Ungrund ist die Abwendung des Demetrius von der schönen, liebenswürdigen und liebevollen Helena zu der ihn verabscheuenden Hermia, und ebenso wunderbar die Treue, mit welcher Helena schwärmerisch an diesem Abtrünnigen hängt. Shakespeare läßt sie es selbst aussprechen (Akt 1, Scene 1 am Ende). Und wo gäbe es nicht wirkliche Beispiele von solcher launenhaften Unbeständigkeit und hinwieder von solcher blinden Treue der Liebe? Mit alledem befestigt der Dichter in uns die Einsicht, daß all der Unbestand und Wahn der Leidenschaft, den er in den folgenden Scenen vom Zauber abhängig macht, nicht minder in ganz natürlicher Sphäre oft genug, wenn auch nicht in so witzig raschen Contrasten sich finden lasse. Muß man doch selbst von Zettel's unverdientem Glücke eingestehen, daß es

höchst ähnliche Analogien in der geschichtlichen Wirklichkeit habe. Ist doch auch der Zwist zwischen Oberon und Titania, die Frage, in wessen Gefolge ein kleiner Edelknabe einhergehen solle, ein ebenso unbedeutender und nichtiger Streitpunkt als unzählige Mal unter den Menschen durch die Blendungen der Einbildung zum Anlasse der heftigsten Entzweiung wird. Es ist das in sich Widersprechende aller solchen Einbildungen, was durch die lebhaften Verwickelungen dieses Lustspiels ebenso schalkhaft wie durch ihre leichte Lösung uns auffallend gemacht wird. So wunderbar, so reizend poetisch die Elfenkreise sind, in die wir geführt werden, so sind ihre Reize doch nur Verkörperungen schwärmerischer Träume der schönen Jahreszeit, ihre Streiche nur Bilder für die Neckereien und Täuschungen unserer eigenen Imagination, ihre Zauber und Weihen nur Belebungen leidenschaftlicher Gefühle und zarter Wünsche. Und so lächerlich mit diesen anmuthigen Visionen die schwerfälligen Handwerker contrastiren, so wesentlich dazu gehörig erscheinen sie unter dieser Auffassung. Es ist der größte Beweis von der Allgemeinheit der Einbildung, die ja das Thema des Ganzen bildet, daß selbst diese zur Prosa gestempelten Menschen einen unwiderstehlichen Trieb zum Spiele der Einbildung in sich fühlen und sich nicht der Poesie enthalten können. Die große Ehrlichkeit, mit der sie in der Poesie ihre Prosa festhalten, macht diese selbst poetisch, und Zettel, der gleichsam die Sanguinik dieser Phlegmatiker vorstellt und, indem er am liebsten alle Rollen der Komödie zugleich spielen möchte, ihren guten Willen zur Poesie in eminenti darstellt, ist mit Recht zur Angel des ganzen Dramas erhoben. Seine Metamorphose und Verherrlichung durch Titania ist die Culmination des Austausches zwischen der alltäglichen Wahrheit und dem anmuthigen Betruge der Phantasie. Und von ihr geht die Versöhnung aus für alle Entzweiungen und Verirrungen des Lustspiels. Wie Zettel, geben aber auch seine Collegen von der Macht der Phantasie den liebenswürdigsten Beweis, indem ihre lächerlich unvollkommenen Mittel ihnen selbst Illusion machen und sie an die Täuschung ihres Spiels einen solchen Aberglauben haben, daß sie dem Schrecken und der übermäßigen Rührung der Zuschauer durch gründliche Aufrichtigkeit zu begegnen für nöthig halten. Sie zeigen sich so, obwohl die mindest Betheiligten an Phantasie, am reinsten in ihr befangen. Denn während sie die Zuschauer ganz in die Coulissen sehen lassen, spielen sie unbewußt nur für sich selbst. Fast ebenso unbewußt werden dadurch die Zuschauer erregt, die Komödie zu übernehmen. Shakespeare läßt auch sie ihren Witz nicht glänzender als für den Spaß hinreicht bewähren. Sie haben die größere Gewandtheit, Jene die größere Naivetät; aber die Letztern sind als theatralische, die Erstern als wirkliche Liebhaber gleich heitere

Beweise von der Zaubergewalt der Phantasie: und eigentlich — denn in Wahrheit sind ja sie alle nur Figuren — sind **wir** diese Beweise und der Dichter ist der Zauberer. Darum ließ er in seinem milden Humor bei der parodirten Komödie sagen: „Das Beste in dieser Art ist nur Schattenspiel, und das Schlechteste nichts Schlechteres, wenn die Einbildungskraft nachhilft“; und darum überliefert er uns am Schlusse seinen Zauberstab in der Bitte, daß wir glauben sollen, nur geschlummert und unsere eigenen Träume geschaut zu haben.

Excurs zu S. 105. Als ich Tieck's Bemerkung über die Antimaske nachschrieb, war mir über die Form des Maskenspiels nichts Näheres bekannt. Seit ich darüber durch Elze (Jahrbuch III S. 150—153) belehrt bin, muß ich behaupten, daß der „Sommernachtstraum“ ein Maskenspiel nur insofern genannt werden kann, als darunter ein zur Aufführung in Hofkreisen geeignetes Festgedicht verstanden wird. Von einer Antimaske mit Beziehung auf die übliche Gruppentheilung gleichzeitiger Maskenspiele ist man im „Sommernachtstraum“, nach meiner Ueberzeugung, zu reden nicht berechtigt. Die Scheidung in jene beiden Gruppen läßt sich in den Personen des Shakespeare'schen Dramas in keiner Weise durchführen. Nimmt man die Handwerker für die Clowns der Antimaske, so tritt sofort der Gegensatz ins Auge, daß die Clowns jener Festspiele mit den vornehmen Spielern der Maske gar nichts zu schaffen haben, ihr *dumbshow* ein Stück für sich macht, und diese *things so heterogene to all device, mere byworks and at best outlandish nothings*, ohne jede Beziehung zu der mythologisch costümirten Maske und ihren allegorisirenden Recitationen sind; während bei Shakespeare die innigste Verbindung der Handwerker mit der Handlung und ihres Charakters mit der komischen Beleuchtung, in welche die bedeutenden Charaktere im Verlauf der Handlung gerückt werden, stattfindet. Von diesen bedeutenden Personen im „Sommernachtstraum“ (Theseus und Hippolyta, die mehr über der Handlung stehen, Oberon und Titania, die an der Handlung aktiv und passiv in hohem Grade betheiligt sind, und die in Leiden und Wagnissen der Liebe bewegten Athener-Jünglinge und Jungfrauen) kann ich durchaus nicht zugeben, daß ihre Charaktere nur mit einem leichten Pinsel aufgetragen, „in einem verschwimmenden Halbdunkel“ gehalten seien. Sie sind mit markigem Pinsel in warmem Ton als Individualitäten so gezeichnet, wie es bei dem Athener Fürstenpaare der Stellung zur Handlung mit dem angemessenen Geistesadel, weisen Herrschersinn, heitern Freimuth und mit wohlthuender Großherzigkeit, bei Elfenkönig und Königin dem Conflict, in dem sie einander entgegentreten, lebendig motivirte Bestimmtheit und zarte Fühlbarkeit giebt; und was die Charaktere der Athener und Athenerinnen anlangt, die bedrängte Liebe zur Flucht und Verfolgung in den Wald und den Elfenbereich hineintreibt, wo Zauber ihre Absichten und Leidenschaften kreuzt, verwirrt, dann herstellend und umstellend versöhnt — auch die Charaktere dieser sind so gerundet und in klaren individuellen Zügen so genau unterschieden, wie es ihren Entschlüssen, ihrem Betragen bei der Verwicklung entspricht und sich in der vom Zauber angerichteten Verwirrung in jedem Auftritte der bewegten Handlung mit lebenathmender Consequenz ausdrückt: bei den zwei Liebhabern blos die Momente ausgenommen, wo sie die Gewalt des Zaubers unterbricht. Und wie genial ist der märchenhaft wundersame Charakter der Elfenkönigin individualisirt! Ihr

wohlthätiges Wesen nach dem Volksglauben, der von den Tänzen der Elfen in Wald und Flur und ihren heimlichen Einmischungen in die Oekonomie der Menschen zu erzählen wußte, wie sie das Blühen der organischen Natur, die Zeitigung im Jahreslauf, das Gedeihen und den Lebensgenuß der Menschen wundersam zu fördern die Gabe haben, dies gute Wesen der Feenkönigin spricht sich nach allen diesen Richtungen als persönliche Gemüthlichkeit in der lebhaften Schilderung all der wilden Störungen in den elementaren, traurigen Verwüstungen in der vegetirenden und Calamitäten in der wirthschaftlichen Natur, welchen die Menschen erliegen, als der kläglichen Folgen der Entzweiung des Gemahls mit ihr, voll beredter Wärme in den Vorwürfen aus, die sie gleich bei der ersten Begegnung mit Oberon gegen ihn ergießt. Und dann bei der Erklärung, warum sie den Pagen, den er ihr abverlangt, nicht lassen will, da sie ihn als das Kind der geliebten Freundin, mit der sie am Strande Indiens des traulichsten Umgangs gepflogen, nach dem Tode der Guten aufgenommen, um ihn mit zärtlicher Sorgfalt sich nah zu behalten, da lächelt durch die wehmüthige Erinnerung Titania's die innig muntere Grundheiterkeit ihrer Elfenseele reizend hindurch, als das thauperlend schimmernde Licht, in welchem diese ihren Lippen entquellende Erinnerung das anmuthige Bild der mit launigen Scherzen harmlosen Witzes und lustiger Mimik sie unterhaltenden Gespielin spiegelt und mit frischer Ergötzung verklärt. So läßt der Dichter die Elemente der Volksvorstellung von den Elfen, der Flaumleichtigkeit ihrer spielenden Bewegung, den neckischen Schalkstreichen, mit denen sie nach Laune die Menschen zum Besten haben und hinwieder überraschend beglücken, mit feinsinniger Imagination gesammelt, an den Motiven seines Dramas in der Form und Farbe persönlicher, durch momentane Situation hervorgerufener Aeußerung in gegenwärtige Anschauung treten, und belebt mit ihrer erhöhten Reproduction seine hinnehmende Gestaltenschöpfung. In seinem phantasievollen Lustspiel die Handlungslosigkeit jener Maskenspiele finden zu wollen, zu sagen, im „Sommernachtstraum" sei Alles mehr Begebenheit und lebendes Bild als Handlung, „von einer Scene zur andern brauche es immer wieder einen neuen Zauber, um die Handlung von der Stelle zu rücken", muß ich für ganz unrichtig erklären. Es ist in diesem Stück ein einziger Zauber, der die Consequenz der Charaktere unterbricht, ihr Handeln unglücklich verwirrt und glücklich wendet; er ist von der energischen Dichterphantasie durch ein farbenglühendes, in großartiger Anschauung eindrucksvolles Mythologem seiner Genesis, das in seine Symbolik den volkspoetischen Namen einer kleinen Blume, der sie der Liebesleidenschaft zueignet, anmuthig hereinzieht, zur wärmsten und insinuantesten Illusion erhoben und im Drama durch die lebhafte, den Widerspruch drastisch in affektvollen Scenen discutirende Vergegenwärtigung seiner Wirkung, wie durch die Rückwirkung auf die den Zauber Uebenden trefflich realisirt, und er ist durchaus Liebeszauber — wer will leugnen, daß in Verhältnissen der Liebesleidenschaft Inconsequenz des Charakters und Umschläge, die dem Verstand unerklärlich sind, in der wirklichen Welt zu keiner Zeit etwas Unerhörtes waren?

Antonius und Cleopatra
in deutscher Bühnenbearbeitung.

Von

Wilhelm Bolin.

Bei der Verwerthung von Shakespeare's Dramen für die heutige Bühne wird allerdings möglichst genauer Anschluß an das Original als Hauptregel gelten müssen. Die Zahl der Stücke jedoch, welche ein strengeres Einhalten dieser Regel in dem Sinne zulassen, daß jedes freiere Verfahren seitens des Bearbeiters gänzlich ausgeschlossen bleibt, ist sehr bemessen. Auch sind solche Stücke schon längst Eigenthum sämmtlicher deutscher Bühnen, denen es um die Pflege eines gediegenen Repertoirs zu thun ist. Eben im Interesse eines so gearteten Repertoirs sind aber auch Stücke unseres Dichters zur Aufführung gekommen, wo die erforderliche Bearbeitung stellenweise bis zu einer oft gründlichen Umarbeitung hat gehen müssen. Den Erwerb eines brauchbaren Bühnenstückes, welches den besten Theil seiner Wirksamkeit einer durch dramatisches Leben, poetische Schönheit und tiefen Gehalt ausgezeichneten Dichtung Shakespeare's zu verdanken hat, wird jeder Freund unseres Dichters, der dessen Schöpfungen im Zauberlicht der Bühne genießen will, sicherlich willkommen heißen, auch wenn eine nachdichtende Thätigkeit erheblich einzuschreiten gehabt, um das Kunstwerk aus dem Zeitalter der Königin Elisabeth in eine Form zu kleiden, welche der Bühne unseres Jahrhunderts angepaßt worden.

Von den drei Römerdramen Shakespeare's gehört Julius Caesar schon seit 1803 der deutschen Bühne, damals sogar in unverändertem Zustande nach der Schlegel'schen Uebersetzung durch Goethe in Weimar zur Aufführung gebracht.[1]) Spätere Bearbeitungen, wie sie nunmehr

[1]) Rud. Genée, Gesch. d. Shakesp.-Dramen in Deutschland. Leipzig 1870. S. 300. Von der früheren Dalberg'schen freien Bearbeitung sehen wir ab, da sie nur ein Experiment war und über das Weichbild Mannheims nicht hinauskam.

allgemein bestehen, sind durch Striche im Text, durch Beseitigung entbehrlicher Figuren und sich gleichsam von selbst bietende Zusammenlegungen der Localität so einfach hergestellt, daß dieses Stück immerhin in seiner shakespearischen Ursprünglichkeit an den Zuschauer herantritt. Die beiden übrigen Römerdramen erfordern schon ein energischeres Vorgehen des Bearbeiters. Daher wohl gelangte Coriolan, durch Gutzkow für das Hoftheater in Dresden eingerichtet, erst ein volles Menschenalter[1]) nach dem Julins Caesar auf die dentsche Bühne, während Antonius und Cleopatra, kürzlich von Dingelstedt bearbeitet und am 30. October 1878 an der Hofburg in Wien zuerst aufgeführt und dort eines großen Erfolgs sich erfreuend, bisher noch nicht auf den Hauptbühnen Deutschlands heimisch geworden.

Der Dingelstedt'schen Bearbeitung waren in Deutschland nicht weniger denn sechs frühere voraufgegangen. In seiner Geschichte der Shakespeare-Dramen erwähnt Rudolph Genée[2]) einiger 'vereinzelter Versuche', welche 1852 in Dresden, mit einer Bearbeitung von Jul. Pabst, und 1854 in Wien durch Laube an der Hofburg gemacht worden. Nahezu 20 Jahre blieben dies die einzigen. Seitdem kamen neue Bearbeitungen hinzu: 1870 von F. A. Leo, in Berlin und Weimar aufgeführt, von Frh. G. Vincke, 1876 zu Riga und 1880 zu Freiburg i./B, von Feod. Wehl, 1877 am Hoftheater zu Stuttgart gegeben, und im nämlichen Jahre auch eine von W. Oechelhäuser, meines Wissens bisher auf keiner Bühne versucht.

Höchst auffallend ist, daß Genée, dessen Uebersicht der Aufführungen und Ausgaben Shakespeare'scher Dramen in Deutschland bis 1867 geht, die Bearbeitungen von Pabst und Laube nur beiläufig anführt, sie nicht einmal in die chronologische Reihenfolge der übrigen Mittheilungen aufnimmt und auch kein Referat über dieselben giebt, obschon er sonst mit Analysen der von ihm angeführten Bearbeitungen nicht zu kargen pflegt. Diese ersten, auf wenige Aufführungen[3]) beschränkt gebliebenen Versuche dürften doch eine eben so große Aufmerksamkeit verdienen wie manche Verballhornungen Shakespeare'scher Dramen, über die sein Werk mit behaglicher Ausführlichkeit berichtet. Vielleicht ist dies sein Verhalten einigermaaßen aus dem Urtheil zu erklären, welches er in

[1]) Rud. Genée, angef. Werk, S. 326. Auch hier sehen wir von den vereinzelten Versuchen von Dyk (1785) und Joh. Falk (1811) ab.

[2]) S. 338 f. Ebendaselbst, auf S. 292, ist auch für 1797 eine Bearbeitung unserer Tragödie von C. A. Horn angegeben, die wir um so eher übergehen dürfen, als Genée dieselbe nur namhaft macht, ohne über sie sonst etwas anführen zu können.

[3]) Die von Pabst hatte deren 3 (vergl. Shakesp. Jahrb. XV, S. 180), die von Laube brachte es zu 4: am 6., 7., 10. und 15. Mai 1854.

seinem kleineren Shakespeare-Werk[1]) über unsere Tragödie fällt. Die allzu reichliche Benutzung des dem Plutarch entlehnten Stoffes, meint Genée, mußte der dramatischen Einheit und der allein durch gewisse Concentrirung des Stoffes möglichen Eindrucksfähigkeit durchaus nachtheilig werden. Um die beiden Hauptgestalten thürme sich eine Menge von Beziehungen zu Personen und Ereignissen ihrer Zeit, wodurch dem Zuschauer die Klarheit über den Zusammenhang aller Vorkommnisse um so mehr entzogen werde, als diese sich über einen allzu breiten Raum ausdehnen. Aus den Mängeln in der Composition will er die Thatsache erklären, 'daß ein Werk voll so großer Schönheiten, so viel imposanter und feiner Züge dennoch für die theatralische Darstellung sich als unwirksam erweist. Wer den Reiz dieser Dichtung,' fährt er fort, 'mittels der Lectüre auf sich wirken läßt, ist sehr geneigt, den Genuß, der ihm durch den Glanz der Sprache, die Tiefe der Gedanken und durch die Schärfe der Charakteristik zu Theil wird, auch für die scenische Darstellung als selbstverständlich vorauszusetzen. Allein in der plastischen Darstellung wird auch eine ununterbrochene Kette von Schönheiten in der Totalität wirkungslos bleiben, wenn in der Gruppirung des Stoffes die richtigen Verhältnisse fehlen. . . . . Ein sehr wesentlicher Uebelstand bei dieser Dichtung ist aber, daß dieselbe einen zweiköpfigen Mittelpunkt hat, und daß weder für den einen noch den anderen Theil ein Uebergewicht des Interesses sich geltend machen kann'.

Das Vorhandensein so vieler stattgehabter Bearbeitungen fällt gegen die Ansicht Genée's bedeutend in's Gewicht, zumal wir unter den Bearbeitern auch Heinrich Laube finden, welcher hinsichtlich des Shakespeare-Cultus unserer Bühnen bekanntlich nicht zu den unbedingt Rechtgläubigen gehört. Wenn irgend Einer, würde gerade Laube auf den Erwerb von Antonius und Cleopatra für unsere heutige Bühne verzichtet haben, wenn er alle Bemühungen darum für so aussichtslos hielte wie Genée. Daß Laube's Bearbeitung nach ihrem ersten Erscheinen nicht wieder zur Anwendung gekommen, auch auf den seither seiner Leitung anvertrauten Bühnen nicht aufgeführt worden,[2]) kann höchstens nur gegen seine Bearbeitung als solche zeugen, nichts aber gegen die Bühnenverwendbarkeit unserer Tragödie überhaupt entscheiden, zumal die noch sonst vorhandenen Bearbeitungen immerhin, wie gesagt, gegen die Bedenken Genée's sprechen. Selbst für den

[1]) Shakespeare. Sein Leben und seine Werke. Hildburghausen 1872. S. 347 f.

[2]) Einen von den hier mitwirkenden Gründen glauben wir auf S. 23 ff. seines Buches 'Das Wiener Stadttheater', Leipzig 1875, angegeben zu finden.

Fall, daß keiner von diesen Bearbeitungeu der für die volle Verwerthung der Tragödie rechte Wurf gelungen sein sollte, wird es ein berechtigtes Ziel jeder der Shakespeare-Pflege obliegenden Bühne verbleiben, auch die dritte seiuer Römertragödien in geeigneter Umgestaltung für ihr Repertoir zu erwerben.

Wie schon bemerkt, erfordert 'Antonius uud Cleopatra' eine durchgreifendere Nachhülfe seitens des Bearbeiters. Von den wohl so gut wie einstimmig zugegebenen Compositionsfehlern der Tragödie ganz abgesehen — als da sind: übergewöhnliche Zersplitterung der Handlung, mangelnde Einheit im Durchführen der beiden das Stück tragenden Hauptcharaktere, Häufung von Episoden, stoffliche Ueberbürdung namentlich gegen den letzten Theil des Dramas hin —, fordert das Stück die größere Thätigkeit des Bearbeiters schon durch zwei äußerliche Mißstände geradezu heraus: die Ueberfülle der Schauplätze und des Personals.

Nach der gangbaren, bekanntlich erst später gemachten Akt- und Sceneneintheilung wechselt der Schauplatz im Original 38 Mal. Davon fallen auf den ersteu Akt 5 Schauplätze, auf Akt II: 7, auf III: 11, auf IV: 13 und auf V: 2. Das Personenverzeichniß macht nicht weniger als 34 Rollen namhaft, zu denen jedoch wenigstens noch 10 weitere Rollen mit Text hinzuzuzählen sind an Boten, Hauptleuten, Kriegern und Dienern. Wie das Stück neben prachtvollen und in jeder Hinsicht vollendeten Scenen viele von untergeordnetem Werthe hat, darunter sogar manche nahezu bedeutungslos und völlig entbehrlich, so enthält auch das Personal neben einer Gruppe von Hauptfigureu eine Unzahl von Gestalten, unter denen die Bearbeitung eine Reduction durchaus vorzunehmeu hat. An durchgehenden Rollen finden sich nur vier Paare: die beiden Titelfiguren, Enobarbus und Caesar, die beiden Vertrauten des Letzteren und die beiden Mädchen der Cleopatra. Ihuen zunächst stehen die wichtigen Episodenrollen des Pompejus mit Menas, denen ferner Lepidus und Octavia, Eros und Thyreus, der Wahrsager und der egyptische Bauer anzureihen sind. Alle übrigen Rollen, d. h. nahezu 30, gruppiren sich, je nach ihren Beziehungen, als Anhänger und Diener des Antonius oder seines Gegners, oder als zum Gefolge des Pompejus und zum Hofstaat der Cleopatra gehörig. Durch völlige Beseitigung der etwa entbehrlichen und durch Zusammenlegen mehrerer gleichartiger Rollen, die das Original vereinzelt vorführt, in Figuren, die zu durchgehenden Rollen sich fügen, wird den praktischen Erfordernisseu einer Aufführung auf der heutigen Bühne ebenso sehr wie durch Minderung der auf jeden Akt kommeuden Schauplätze Rechnung getragen werdeu müssen.

Diesen selbstverständlichen Erfordernissen hat natürlich jede der genannten Bearbeitungen[1]) zu genügen gesucht. Hinsichtlich der Art sowohl wie des Maaßes bei dem von ihnen für statthaft erachteten Einschreiten gehen sie allerdings sehr weit auseinander. In der scenischen Vereinfachung und im Streichen von untergeordneten Rollen zeigen die 7 Bearbeiter folgende Abweichungen:

Jul. Pabst	22	Schauplätze mit	13	Decorationen,	11	namhafte Rollen gestrichen.
Heinr. Laube	12	„ „	10	„	17	„ „ „
F. A. Leo	17	„ „	12	„	6	„ „ „
Gisb. Vincke	10	„ „	8	„	16	„ „ „
W. Oechelhäuser	12	„ „	8	„	15	„ „ „
Feod. Wehl	6	„ „	6	„	16	„ „ „ .
F. Dingelstedt	14	„ „	9	„	15	„ „ „

Innerhalb der Differenz von 6 bis 17 gestrichenen Rollen waltet aber das eigenthümliche Verhältniß, daß bei sämmtlichen Bearbeitern nur 3 Rollen — Menecrates, Varrius und Solius — durchgängig ausgeschieden worden. Sieht man von F. A. Leo ab, dessen Streichungsziffer hier die niedrigste, so zeigen die übrigen 6 eine fernere Uebereinstimmung im Beseitigen der untergeordneten Rollen des Ventidius, Gallus, Euphronius, Mardian und Seleucus. Diesen 5 kann auch noch Taurus beigesellt werden, den ebenfalls 6 Bearbeiter entbehrlich gefunden, während nur Pabst ihn beibehalten. Alle übrigen entbehrlichen Nebenfiguren kommen bei 5 oder 4 der Bearbeiter vor, und nur die wenigsten von diesen haben gleichmäßig gestrichen, doch nirgend sind die Striche völlig übereinstimmend. Von entbehrlichen und für die Oekonomie des Stückes bedeutungslosen Scenen haben alle Bearbeiter nur II, 4 — die Straßenbegegnung zwischen Lepidus, Mäcenas und Agrippa — und III, 1, wo Ventidius mit Silius nach dem für Antonius geführten Feldzug in Syrien auftreten, durchgehend gestrichen, dazu wohl auch manche Textlängen, Wiederholungen, hohle Phrasen und Her-

[1]) Von diesen erschienen im Druck: die von Leo (Shakesp. Ant. u. Cleop. auf Grdlg. d. Tieck'schen Uebers. neu bearb. u. f. d. Bühne eingerichtet, Halle 1870); von Feod. Wehl (Repertoirstücke der deutschen Bühne in neuer Bearb. u. Einrichtg. Liefg. 2, Erfurt 1877); von Oechelhäuser (W. Shakesp. dram. Werke, Ausgabe f. Bühne u. Familie, 21. Band, Weimar 1877), und von Dingelstedt (Ant. u. Cleop. Tragödie in 5 Aufz. von Shakespeare, frei übers. u. bearb. Wien 1879). — Die Bearbeitung des Frh. Gisb. Vincke ist nur als Bühnenmanuscript gedruckt (Freiburg i./B. 1876). Die Bearbeitungen von J. Pabst und Heinr. Laube existiren nur handschriftlich, waren uns aber durch die liebenswürdige Zuvorkommenheit der Bühnenverwaltung sowohl des Hoftheaters zu Dresden wie der k. k. Hofburg zugänglich.

zählung von gleichgültigen Namen. Im Uebrigen herrscht die größte Mannigfaltigkeit im Verwenden und Beseitigen des Vorhandenen, wobei auch noch eine Abweichung hinsichtlich des der Bearbeitung zu Grunde gelegten Textes hinzukommt.

Die drei zu oberst angeführten Bearbeiter und W. Oechelhäuser haben den Schlegel-Tieck'schen Text benutzt, doch ward derselbe bei Laube stellenweise erheblich umgestaltet und mit nicht unwesentlichen Zusätzen versehen. Total umgeschrieben und auch mit breiteren Ausführungen versehen ist der Text bei Wehl, ohne daß eine benutzte Uebersetzung angeführt oder kenntlich oder das Statthaben einer neuen, vom Bearbeiter selbst herrührenden angegeben wäre, wie dies bei Vincke und Dingelstedt der Fall, welche wiederum, ähnlich wie Laube, bedeutende Partien hinzugedichtet.

Um mit der Gruppe der auf Schlegel-Tieck'schem Text fußenden Bearbeitungen zu beginnen, so ist bei derjenigen von J. Pabst, wie bei allen sonstigen Shakespeare-Bearbeitungen desselben, auch hinsichtlich dieser Tragödie der möglichst treue Anschluß an das Original zu bemerken. Seine speciellen Rollenstriche — außer den oben angegebenen constanten 3 und den fast immer beseitigten 5 — betreffen Demetrius, Philo und Dolabella. Wiewohl noch genügend untergeordnete Rollen zurückgeblieben, ist doch andererseits das Geschick anzuerkennen, mit welchem dieselben zu solchen Textpartien benutzt worden, die im Original den schon erwähnten namen- und individualitätslosen Boten, Hauptleuten und Dienern zufallen. Hierdurch ist nicht nur der Aufwand einer übergroßen Zahl schwächerer Kräfte und das nicht minder bedenkliche Doubliren gemieden, sondern auch dem Zuschauer der Vortheil geboten, bestimmte Persönlichkeiten, durch zuverlässige Darsteller vertreten, erscheinen und handeln zu sehen. Obschon die Unzahl von Schauplätzen im Original hier auf 22 reducirt ward, mußte doch für die Aufführung eine Theilung in 6 Aufzüge vorgenommen werden.

Die fünf Scenen des ersten Aktes im Original lösen einander bei Pabst genau wie da ab und zwar mit einem Aufwand von vier Schauplätzen. Als ersten erblickt man einen prächtigen Saal in Cleopatras Palast, wo Scene 1 ohne Striche zur Verwendung kommt, jedoch darin vom Original abweichend, daß Demetrius und Philo, welche dort das Stück eröffnen und nach diesem Auftritt kein Wort mehr zu reden haben, hier durch Scarus und Dercetas ersetzt sind. Für Sc. 2 u. 3 d. Orig. kommt ein anderes Zimmer, wo nur der Auftritt mit dem Wahrsager starke Kürzungen, alles Uebrige hingegen wenige Striche erfahren, die Botschaft aus Rom aber mit Recht dem Eros übertragen worden. Beim 3. Schauplatz, Caesars Zimmer in Rom, kommt Sc. 4 d. Orig. mit mäßigen

Strichen zur Anwendung; der hier einzig auftretende Bote ist Proculejus. Hierauf kehrt die Decoration des zweiten Schauplatzes wieder, für die entsprechende Sc. 5 d. Orig., wobei der zur Rolle des Mardian gehörende Text gestrichen und als Schluß eine dem Dolabella-Auftritt im fünften Akt entlehnte Umschrift der überschwänglichen Schilderung des Antonius ('Sein Antlitz war der Himmel') durch Cleopatra benutzt ist. — Auf den zweiten Akt kommen bei Pabst vier Schauplätze. Zuerst zeigt sich ein Porticus mit der 'ewigen' Stadt im Hintergrunde, wo die Zusammenkunft der Triumvirn, das Gespräch des Enobarbus mit Mäcenas und Agrippa, die Verlobung des Antonius mit der Octavia und dessen Gespräch mit dem Wahrsager — Sc. 2 u. 3, II d. Orig. unbedeutend gekürzt — sich abspielen. Als zweiter Schauplatz kehrt der gleiche aus dem vorhergehenden Akt wieder und führt uns Cleopatra — Sc. 5 d. Orig. mässig gekürzt — vor, welche durch Diomedes von der stattgehabten Vermählung ihres Geliebten Nachricht erhält. Der übrige Theil dieses Aktes folgt genau dem Original, dessen beide Schauplätze zu Misenum bringend, dabei nur wenige Textkürzungen im Gespräch des Enobarbus mit Menas und in demjenigen der Diener des Pompejus, dem man selbst erst bei dessen Zusammenkunft mit den Triumvirn begegnet. Die elf Schauplätze des dritten Aktes bei Shakespeare hat Pabst um vier gemindert. Eröffnet wird der Akt mit dem Abschied der Neuvermählten vor dem Porticus aus dem vorigen Aufzug — Sc. 2, III d. Orig. vollständig — und hierauf abermals Cleopatras Zimmer, der Bote natürlich wiederum Diomedes, dessen ausdrückliche Namenserwähnung hier allein zu der wenig gekürzten Sc. 3 d. Orig. hinzugefügt ist. Als dritter Schauplatz kommt ein Zimmer zu Athen, wo zuerst Enobarbus und Eros ihr Gespräch über die inzwischen vorgefallenen Weltereignisse — Sc. 5 d. Orig. — haben, dann Antonius das seine — Sc. 4 d. Orig. ebenfalls ungekürzt — mit Octavia, deren Eintreffen in Rom im Palast ihres Bruders man hierauf sofort beiwohnt, die entsprechenden Textpartien des Originals (Sc. 6) nur mäßig gekürzt. Es folgt als fünfter Schauplatz das Lager des Antonius bei Actium — Sc. 7 d. Orig. mit unbedeutenden Strichen —, wo die Botschaft über Caesars Vordringen dem Dercetas, die späteren Einwände gegen den Kampf zur See dem Scarus in den Mund gelegt sind. Beginn und Ausgang der Weltschlacht mit abermaligem Decorationswechsel führt uns die vollständig benutzte Sc. 8 d. Orig. vor. Erst beim siebenten Schauplatz — ein Porticus vor dem Königsschlosse zu Alexandrien — sind die drei letzten Scenen des Originals zusammengezogen, theilweise umgestellt und reichlich gekürzt. Nachdem Antonius und Cleopatra sich versöhnt, erscheint Scarus, für den ausgefallenen Euphronius eintretend, mit dem ablehnenden Bescheid

des Caesar auf den vom Antonius ihm angetragenen Vergleich und wird mit der Herausforderung zum Zweikampf wieder zum Sieger geschickt; dann das Gespräch zwischen Cleopatra und Enobarbus — 'Was thun wir, Enobarb'' — und die Thyreus-Scene, doch mit Hinweglassung seines Wiedererscheinens nach der Peitschung, worauf die abermalige Versöhnung der beiden Liebenden den Akt beschließt. — Größere Zusammenziehungen und Streichungen zeigt der vierte Akt des Originals, der hier in den vierten mit zwei Schauplätzen und in den fünften mit dreien zerfällt. Zuerst sehen wir wiederum den Porticus aus dem Schluß des vorigen Aktes, wo des Antonius' Abschied von den Dienern, das von den Soldaten beobachtete spukhafte Tönen und die Bewaffnung des Antonius durch Cleopatra sowie die Bestätigung vom Entweichen des Enobarbns — Sc. 2—5 d. Orig. — vor sich gehen. Der zweite Schauplatz, freie Ebene zwischen den feindlichen Lagern, umfaßt die Scenen 6—8 des Originals, durch den Anfang von Sc. 1 — Caesar's Erbitterung über den Zweikampfsplan — eingeleitet, im Ganzen wenig gekürzt und mit dem Rückzug des siegenden Antonius nach Alexandria endend. Erst der folgende Aufzug, mit der zuletzt angewandten Decoration beginnend, bringt die abermalige Schlacht der beiden Imperatoren (Sc. 10) und die Niederlage des Antonius, — Alles nur wenig gekürzt, wie dies auch mit den hierauf vorgeführten Scenen 11 und 12 des Originals der Fall, welche in dem mehrfach benutzten Zimmer zu Alexandria zur Verwendung kommen; hier übernimmt Diomedes die dem beseitigten Mardian zukommende Rollenpartie. Den Schluß dieses vorletzten Aktes bildet die stark gekürzte Scene 13 des Originals, jedoch schon ins Innere des Mausoleums verlegt, welches auch als zweiter Schauplatz des sechsten Aufzugs dient. Als ersten Schauplatz hat dieser Schlußakt der Bearbeitung den nämlichen wie das Original: Caesar's Lager vor Alexandria, wo die entsprechende Scene fast ungekürzt — der vom Caesar zuletzt empfangene Bote aus Alexandria ist Diomedes — sich abspielt. Hingegen ist die letzte Scene des Originals bedeutend gekürzt, indem sowohl Dolabella wie Seleucus und alle mit diesen Rollen zusammenhängenden Textpartien gestrichen, die dem Erscheinen Caesars voraufgehenden Unterhandlungen mit Cleopatra durch Proculejus erledigt worden und am Schlusse nicht nur die entbehrlichen Erörterungen über die Todesart der Cleopatra sondern auch das Sterben ihrer beiden Mädchen hinweggefallen sind.

Trotz erheblicher Streichungen hat diese Bearbeitung — wie es bei einem ersten Versuch kaum zu umgehen — eine gar zu große Treue gegen das Original bewahrt, als daß nicht fast alle gegen dieses zu richtenden Einwände auch auf die Bearbeitung selbst fallen müssten. Der Bühnen-

erfolg scheiterte zumeist[1]) an dem allzu häufigen Wechsel der Schauplätze, welcher allerdings bei freierem Vorgehen mit dem Original, als es die von Pabst eingehaltene Pietät gegen dasselbe gestattet, sich vermeiden lässt.

Solches ersieht man aus der von Laube zwei Jahre später für die Hofburg gelieferten Bearbeitung[2]), welche nur 12 Schauplätze bei einem Aufwand von 10 Decorationen — gegen 22maligen Scenenwechsel mit 13 Decorationen bei Pabst — erheischt. Auch im Personal streicht Laube sechs Rollen mehr als dieser, und zwar: Scarus und Dercetas, Taurus und Canidius, Proculejus und Diomedes. Den Demetrius beibehaltend, hat Laube dagegen den freilich in unserer Tragödie wenig individualisirten Mäcenas beseitigt, dessen Part, soweit Striche unzulässig, dem Agrippa übertragen ist. Auch im Uebrigen finden sich radikale Textstriche, dafür aber auch nicht wenig Zusätze, zum Theil durch Umschrift des Beseitigten hergestellt, zum Theil aber auch völlig neu.

Für seinen ersten Akt hat Laube, das Verhältniss der Liebenden mit Recht als einheitliches Bild gebend, nur eine einzige Decoration: prachtvolle Säulenhalle mit Aussicht aufs Meer, wo die drei ersten Scenen des Originals zusammen mit der fünften — der Text jedoch reichlich gestrichen — ohne Unterbrechung sich abspielen. Eingeleitet wird der Akt durch Demetrius, der die Entrüstung über den Liebeswahnsinn des Antonius gegen den schon hier — statt des Philo — anwesenden Enobarbus äußert. Für die Nachrichten aus Rom, über Pompejus, und aus Sicyon sind bei Laube wiederum die 'Boten' verwendet. Wie im Original sucht Cleopatra den Antonius zweimal, sowohl vor dessen Erscheinen mit dem Boten als auch nach seinem entscheidenden Gespräch mit Enobarbus. Nach der großen Abschiedsscene bleibt Cleopatra zurück und sendet Alexas mit Iras ihrem scheidenden Geliebten zum Hafen nach, worauf sie, aus schmerzlicher Betäubung erwachend, sich in der Erinnerung an den Dahinziehenden ergeht, bis der vom Hafen zurückkehrende Alexas ihr dessen Grüße bringt. Der Akt schließt mit wehmüthiger Musik, denn "Antonius hat traurige Weisen angeordnet", worüber Cleopatra ihr Einverständniß zu erkennen giebt in den etwas bedenklichen Jamben:

> ".... Haltet, haltet mich,
> Daß meine Liebe leicht hinschweben kann
> Auf diesen Tönen wie sein Schiff aufs Meer!"

---

[1]) Vgl. Shakesp.-Jahrb. XV, S. 205.

[2]) In seinem Buch über das **Burgtheater** (Leipzig 1868, S. 269) stellt Laube die befremdende Vermuthung auf, **vor ihm** wäre keine Bearbeitung der Tragödie auf irgend einer deutschen Bühne versucht worden. Indessen war die Rolle der

Laube's zweiter Akt beschränkt sich auf die Begebnisse zu Rom und Misenum und hat drei Schauplätze. In Caesars Zimmer kommt zuerst die — der 4. Sc. A. I entnommene — Charakteristik des Antonius, wie die Dichtung in dem ersten Gespräch zwischen Caesar und Lepidus sie darbietet, zur Anwendnng, worauf ein Bote die Ankunft des inzwischen zu Rom gelandeten Antonius meldet. Mit dem Boten entfernt sich Caesar einstweilen, während Lepidus — II. 2 d. Orig. — den Enobarbus und bald danach den Antonius empfängt und die Verständigung zwischen den Triumvirn, wobei Agrippa allein die Versöhnung Caesars mit Antonius übernimmt, so ziemlich ihren originalgemäßen — ein wenig gekürzten aber auch durch einige dialogische Zusätze mehr markirten — Verlauf nimmt. Die hierauf folgende Unterhaltung über die Wonnetage zu Egypten wird von Agrippa mit Enobarbus und Demetrius geführt, woran sofort die vollzogene Verlobung des Antonius mit der Octavia und dessen Scene mit dem Wahrsager anknüpft. Hier aber fügt Laube eine weitere Scene des Antonius mit den zugegen bleibenden Enobarbus und Demetrius hinzu, von denen der eine zum Ventidius nach Parthien geschickt wird, der andere anläßlich der im "Ost wohnenden Lust" seine Glossen über die soeben stattgehabte Verlobnng macht, die er unter Anderem auch als eine "große, große Mausefalle" bezeichnet. Der nächste Schauplatz ist das Zelt des Pompejus. Ein kurzes Gespräch desselben mit Menas, der ersten Scene dieses Akts unserer Dichtung entnommen, leitet dessen Zusammenkunft mit den Triumvirn (II. 6 mäßig gekürzt) ein, wonach die ganze Gesellschaft, wie im Original (II. 7 ebenfalls wenig gekürzt), auf dem Schiff des Pompejus zum Gelage versammelt gesehen wird.

Der dritte Akt bei Laube war anfänglich auf fünf Schauplätze berechnet. Für die Aufführung darin zu lang befunden, wnrde derselbe in zwei gespalten, wodurch auch diese Bearbeitung in sechs Aufzüge zerfiel. Auf drei Schauplätzen entfalteten sich in dem so entstandenen dritten Aufzug Antonius' Verhältnisse zu den beiden Frauen. In ihrem Zimmer zu Alexandria erhielt Cleopatra durch Alexas die Nachricht von der Vermählnng ihres Geliebten (II. 5 d. Orig. kaum gestrichen), worauf ein Zimmer zu Athen die schon von Pabst vorgenommene Umstellung von Sc. 5 u. 4 III. d. Orig. brachte. Das vorangestellte Gespräch zwischen Enobarbus und Eros ward jedoch völlig umgeschrieben und an die darauf folgende Scene zwischen Octavia und Antonius eine längere Erörterung zwischen diesem und Enobarbus hinzugefügt, wo Letzterer seinen Feldherrn vor den Folgen der Trennung von Octavia vergebens warnt. Die

Cleopatra bei ihm in den nämlichen Händen, denen dieselbe zwei Jahre früher am Hoftheater zu Dresden anvertraut gewesen.

beschlossene Wiederkehr zur Cleopatra erfolgt beim nun stattfindenden Scenenwechsel, der das Zimmer vom Anfang dieses Aufzugs wieder bringt, um — wie Orig. III. 3 — Cleopatra die Unterhaltung mit dem über Octavia berichterstattenden Alexas genau da fortsetzen zu lassen, wo im vorigen Auftritt die Zornausbrüche der Königin das Gespräch sistirt hatten. Kaum hat sich diese über die Ungefährlichkeit ihrer Nebenbuhlerin beruhigt, als ihr Alexas das persönliche Eintreffen des wiederkehrenden Imperators in Alexandria melden kommt. Die Liebenden feiern eine kurze Freude des Wiedersehens[1]), um durch den hinzugeeilten Enobarbus zu erfahren, daß Caesar seinen treulosen Schwager mit Krieg heimsuchen wolle. Das neu vereinte Liebespaar beschließt den Kampf aufzunehmen und ihn, dem Rathe des Enobarbus zum Trotz, auf der See zu bestehen. — Der Kampf und die Entscheidung erfolgen bei den nunmehr zum 4. Akt gewordenen zwei Schauplätzen, welche zwei verschiedene Gegenden am Vorgebirge Actium vorstellen. Die erste dieser Landschaften, ein waldiges Felsgebirge, zeigt beim Aufgehen des Vorhangs Caesar mit seinen Truppen, unter deren Führern man Agrippa und Menas findet. Unter den Vorbereitungen zum Angriff gegen Antonius kommt auch die durch ihn erfolgte Heimsendung der Octavia — die selbst im Stücke nicht mehr zu erscheinen hat — zur Sprache, darauf entfernen sich Alle und von der andern Seite ziehen Antonius und Cleopatra mit ihrer Heeresmacht heran, jener um sofort zu seinen übrigen Truppen zu eilen und sich von ihnen huldigen zu lassen, diese um vom Enobarbus wegen ihrem Erscheinen im Feld getadelt zu werden (Orig. III. 7), bis Antonius wiederkehrt und die Seeschlacht, allen wiederholten Einreden entgegen, beschlossen und begonnen wird. Der Rest dieser und die folgende Scene, zu einem Schlachtbericht aus unmittelbarer Nähe zusammengedrängt, werden in Mittheilungen des alten Kriegers, des Demetrius, Eros und Enobarbus erledigt, wonach Demetrius den Antonius zu verlassen, dagegen Eros und Enobarbus, letzterer schon zaghaft, ihm treu zu bleiben sich

---

[1]) Es geschieht mit den Worten:

Cleop. Antonius!
Ant. Cleopatra! (*Umarmung*) Ich hab'
Dich wieder!
Cleop. Wieder hab' ich Dich!
Ant. Welch' wunderbaren Reiz gebiert die Trennung!
Cleop. O lob' sie nicht, was hat mein Herz gelitten!
Ant. Ein Leiden, das der Liebe Kräfte steigert!
Cleop. Kann Steigerung verlorne Lust ersetzen?
Ant. Die Dauer nicht, die Stärke nur entscheidet
Des Glückes Grösse —
(*Trompeten. Enobarbus wird angemeldet.*)

entschließen. An einem wüsten Strande, ebenfalls nahe bei Actium, trifft man hierauf den unglücklichen Antonius, an dessen Seite tröstend Alexas — nicht Eros, der erst später mit Enobarbus hinzukommt — und nun folgen die zweimalige Versöhnung des Liebespaares und die Thyreus-Scene — III. 9 u. 11 d. Orig. — wenig gestrichen und mit unbedeutenden Zusätzen. Die durch einen 'Boten' überbrachte Weigerung Caesars, mit dem Besiegten zu unterhandeln, ist natürlich mit Zügen aus der hinwegfallenden Sc. 10 hier ergänzt.

Der nunmehrige fünfte Aufzug hat zwei Schauplätze, und zwar zuerst die Halle aus dem ersten Akt, in welcher das spukhafte Tönen — IV. 3 gekürzt und umgeschrieben —, die Waffnung des Antonius durch Cleopatra und die durch Eros ihm ertheilte Meldung über das schon zu Ende des vorigen Aufzugs erfolgte Entweichen des Enobarbus — Orig. IV. 4 u. 5 — stattfinden. Die Verwandlung zeigt eine Ebene vor Alexandria, wobei IV. 6, 7 u. 9 vollständig umgeschrieben mit den stark gekürzten Scenen 10 u. 12 — also der Ausgang des Enobarbus und die Niederlage und Selbstentleibung des Antonius — zur Verwendung kommen. Als Bote von Cleopatra, anfangs ihren vermeintlichen Tod und dann dessen Widerruf hier auf dem Schlachtfelde, wo auch vorhin die Königin selbst, wie im Original, flüchtig erschienen, meldend, kommt Alexas, den die Soldaten zu Anfang des Akts beschuldigt, heimliche Unterhandlung mit dem Sieger gepflogen zu haben. — Für den letzten Akt hat Laube das Mausoleum als einzigen Schauplatz, IV. 13 und V. 1 u. 2 stark gekürzt und stellenweise vollständig umgeschrieben benutzend. Nachdem Antonius in den Armen Cleopatra's verschieden, erscheint Caesar und spricht die bekannte Gedenkrede hier an dessen Leiche. Alle Unterhandlungen mit Cleopatra, wie sie das Original dem Proculejus und Dolabella in den Mund legt, fallen weg, und nur die Schatzentwendung, wofür Alexas verantwortlich gemacht wird, kommt in der Unterredung Caesars mit Cleopatra bald nach der Begrüßung zur Sprache. Die Königin hat schon vor dem Eintreffen des Siegers die Besorgung des Fruchtkorbes mit den Schlangen angeordnet, der ihr dann auch, nachdem Caesar sich entfernt, vom Bauer gebracht wird. Sobald Cleopatra gestorben, stürzt Thyreus — im vorigen Aufzug dem Enobarbus die Schatzsendung vom Antonius anzeigend — hier durch den Aufschrei der — auch in dieser Bearbeitung am Leben bleibenden — Mädchen herbeigerufen, herein und hinter ihm Caesar mit seinem Gefolge, worauf der Imperator das Stück mit der Weisung hinsichtlich der dem Liebespaar zukommenden Bestattungsehren schließt.

Im Ganzen weit concentrirter gehalten als die Dresdner Bearbeitnug und namentlich bei der Gestaltung des ersten und letzten Aktes weit bühnengemäßer als diese, konnte auch die Laube'sche Bearbeitung es

über einen Achtungserfolg nicht bringen. 'Die zerstreute Scenenreihe des Stückes', sagt Laube selbst[1]), 'war wohl so zusammengeschoben, daß zur Noth der Zusammenhang eines Theaterstückes entstand. Aber nur zur Noth. Es fehlte doch zu sehr die Einheit im Gange, die geschlossene Kraft einer voll einhergehenden Fabel. Der Reichthum geschichtlicher Bilder und eigenthümlicher Scenen ist hier von großer Bedeutung, allein ohne zwingende Einheit im Gange der Handlung fesselt man kein Publicum, man mag noch so viel Reize aufbieten im Inhalte der Worte, ja im Zauber einzelner Scenen. Das Publicum will und kann einen geschlossenen Schritt und Fortschritt der Action nicht entbehren'.

Obschon viel freier vorgehend als Pabst, hatte Laube namentlich nach der Mitte hin zu viel von der Scenenfülle des Originals beibehalten, was ja auch die Theilung in sechs Aufzüge zur Folge gehabt. So abgerundet auch jeder derselben sich zeigt, bleibt doch ein Uebermaß des Gebotenen, welches die volle Theilnahme des Zuschauers kaum weniger gefährdet als die epische Breite des Originals, welche die Dresdner Bearbeitung nicht zu bewältigen vermocht hatte. Die Nothwendigkeit einer entschiedeneren Reduction, wenn anders das Drama für die Bühne noch zu gewinnen sein sollte, lag also offenbar vor, nur fragte es sich, an welchem Theil der Dichtung das reducirende Verfahren am richtigsten vorzunehmen wäre.

Prüft man das Stück auf seinen dramatischen Bau hin, so dürfte unter den vielen darin enthaltenen Episoden — von den bei allen Bearbeitungen selbstverständlich wegfallenden Partien ganz abgesehen — keine entbehrlicher sein als die beim Pompejus vor sich gehende, welche für die Haupthandlung des Stückes jeglicher dramatischen Bedeutung ermangelt. Eine unter diesem Gesichtspunkt vorgenommene Bearbeitung ist die von F. A. Leo. 'Das Thatsächliche, welches mit der Handlung im Zusammenhange steht', meint der Bearbeiter[2]), 'ist der Episode mit wenigen Worten nacherzählt, und die wüste Bankettscene an Bord der Galeere des Pompejus ist zu lang und schleppend für den Gang wie für den Ernst des Stückes, während es der Charakterzeichnungen des Antonius und Caesar, die sie enthält, nicht mehr bedarf'. Es scheiden bei Leo noch ferner aus die Scene mit dem spukhaften Tönen (IV. 3) uud die Sterbescene des Enobarbus (IV. 9). Im Uebrigen ist der Gang der Handlung, bis auf einige berechtigte Umstellungen, dem Original genau entsprechend, und zwar mit einem so strengen Anschluß, daß auch im Personal nur die mit dem Wegfall der angegebenen Scenen beseitigten Gestalten — Pompejus mit seinen drei Begleitern, und außer

[1]) Das Burgtheater, S. 269 f.

[2]) Siehe dessen Nachwort zu seiner Bearbeitung der Tragödie, S. 136 f.

dem Silius nur noch der Taurus — gestrichen sind. Alle sonstigen Nebenrollen, auch die namenlosen Boten und Hauptleute, sind beibehalten, und zwar in eben der sporadischen Verwendung, die sie im Original haben.

Die Anordnung der Schauplätze betreffend, verwendet die Bearbeitung 12 Decorationen bei 17maligem Scenenwechsel. Zwei davon kommen auf den ersten Akt, der in Cleopatra's Zimmer zu Alexandria beginnt und die drei ersten Scenen des Originals mit der fünften verbindet, worauf man in einem Zimmer des Caesar dessen Unterhaltung mit Lepidus (I. 4) beiwohnt. Diese Scene, die so ganz und gar den Charakter einer Einleitung trägt, wäre um so besser an den Anfang des folgenden Akts — wie es Laube gethan — zu stellen, da dieser auch bei Leo mit dem nämlichen Schauplatz anhebt und zunächst die Versöhnung der Triumvirn (II. 2) bringt. Daß Leo nach dem Gespräch des Enobarbus mit den beiden Vertrauten Caesars, eine Verwandlung eintreten läßt, scheint uns durchaus gerechtfertigt, damit die nun erfolgende Warnung des Wahrsagers den nöthigen Nachdruck habe, der ohne eine für seine Beobachtungen erforderliche Zeitspanne nicht erreichbar ist. Eben dieser Mißstand haftet den beiden vorhergehenden Bearbeitungen an, welche die Verlobung mit der Octavia und deren Erscheinen mit dem Gefolge, worunter auch der Wahrsager, noch im Zimmer des Caesar, unmittelbar nach dem Gespräch zwischen Enobarbus, Mäcenas und Agrippa, stattfinden lassen. Gleich rühmlich ist Leo's Verfahren bei der dritten Verwandlung in diesem Akt, welche uns in Cleopatra's Zimmer deren Erörterungen bezüglich der Octavia in einem Zusammenhang vorführt, also nicht wie im Original — und mit diesem übereinstimmend bei Pabst und Laube — eine Unterbrechung eintreten läßt, um nach einer Reihe anderweitiger Scenen genau da anzuknüpfen, wo die Entwicklung in der betreffenden früheren Scene plötzlich abriß. Den Schluß dieses Akts, wo die nächstvorhergehende Decoration, eine Vorhalle bei Caesar, wiederkehrt, bildet die hierher verlegte Abschiedsscene der Neuvermählten (III. 2), der ein Bericht über den mit Pompejus abgeschlossenen Vergleich voraufgeht. Fünf Decorationen kommen bei Leo auf den dritten Akt, der zu Athen beginnt; die hierher gehörenden Scenen, die zwischen Antonius und Octavia und dann die zwischen Enobarbus und Eros, genau in der Folge des Originals. Als zweiter Schauplatz kommt Caesars Zimmer zu Rom, wo er die verstoßene Schwester empfängt, auf deren Ankunft er schon gefaßt ist (III. 6); als dritter Schauplatz eine Ebene bei Actium, wo das wiedervereinte Liebespaar aus Alexandria sich zur Seeschlacht entschließt (III. 7), deren Verlauf durch die Mittheilungen der Führer (III. 8) dem Zuschauer bekannt wird. Hierauf empfängt

Caesar in seinem Lager — 4. Schauplatz, IV. 10 d. Orig. — den vom Antonius abgeschickten Euphronius, der den erhaltenen Bescheid seinem Gebieter schon überbracht hat, als man diesen verzweiflungsvoll ins Schloß zu Alexandria wiederkehren (IV. 9) und trotz der erlittenen und durch Cleopatra herbeigeführten Schmach sich mit dieser versöhnen sieht, worauf dann mit Enobarbus' Erscheinen in die 11. Scene des Originals eingelenkt wird und Antonius nach dem Thyreus-Auftritt einen neuen Angriff auf den heranstürmenden Caesar beschließt. Der folgende Akt, auf vier Schauplätze berechnet, beginnt im Zelte des Antonius, wo ein Gelage abgehalten worden (IV. 2), unter dessen Theilnehmern man auch noch den Enobarbus erblickt. Dieser schleicht sich während des rührenden Auftritts des Antonius mit den Dienern davon, worauf die prächtige Waffnungsscene (IV. 4) folgt und Antonius gleich danach von dem Entweichen des Enobarbus Kunde erhält und dessen Schätze ihm nachsenden läßt. Der zweite Schauplatz — IV. 5—8 mit theilweiser Benutzung von 1 umfassend — führt uns in einer Gegend des Schlachtfeldes vor Alexandria die Demüthigungen des Enobarbus und dessen Entschluß zu sterben — der Vorgang als solcher mit Recht nicht sichtbar — vor und dann die Schlacht selbst mit deren anfänglich sieghaften Wendung für Antonius. Als dritter Schauplatz kommt dann eine Partie zwischen den beiden feindlichen Lagern mit der See im Hintergrunde, wo sowohl die Niederlage des Antonius als auch dessen Selbstentleibung — Orig. IV. 10—12 — statthat. Hierauf wechselt der Schauplatz und es folgt alles Uebrige in genauer Uebereinstimmung mit dem Original: der sterbende Antonius wird vor das Monument getragen, hinaufgezogen und verendet bei der oben seiner harrenden Cleopatra; sein Tod wird dem Caesar in dessen Lager gemeldet, und dieser selbst sowie alle seine Abgesandten finden sich schließlich im Innern des Mausoleums ein, wo das Sterben der Cleopatra und der Mädchen ganz originalgetreu vor sich geht.

Offenbar ist es dem Bearbeiter darum zu thun gewesen, sein freies Vorgehen hinsichtlich der Pompejus-Episode durch ein um so treueres Anlehnen an das Original aufzuwiegen. Wie pietätvoll er hierbei verfahren, ist schon bei einer früheren Gelegenheit verdienter Weise hervorgehoben worden[1]). Die Umsicht und der poetische Takt bei den im Text vorgenommenen Strichen und Aenderungen[2]), sind ebenfalls rühmlich anzuerkennen. Ob aber, wiewohl manche vortreffliche Zusammenlegungen stattgefunden, der immerhin häufige Wechsel der Schauplätze

[1]) Vgl. Shakesp.-Jahrb. V, S. 354 f.

[2]) Von den philologischen Detailfragen, welche mit den vom Bearbeiter am Uebersetzungstext stellenweise vorgenommenen Modificationen zusammenhängen sehen wir als in das Gebiet der Shakespeare-Exegese gehörend hier ab.

und das Beibehalten der zahllosen Nebenrollen die Bearbeitung vor allen praktischen Bedenken der Aufführbarkeit sicherstellen, bildet eine nur untergeordnete Frage neben der einen, ob die Beseitigung der Pompejus-Episode vom Standpunkt der Bühnenwirksamkeit zu rechtfertigen ist. Scheidet dieser Theil aus, so bleibt allerdings für die den eigentlichen Hauptfiguren gehörenden Scenen mehr Raum, und als Ergebniß ließe sich wohl ein Stück denken, dem man theoretisch nichts anhaben könnte, falls mit den sonstigen Theilen ein wirkliches Drama herstellbar wäre. Bei der von Leo vorgenommenen Streichung ist aber eine effektvolle Situation voll zauberhafter Lebendigkeit geopfert, wogegen der im Uebrigen von ihm angestrebte Anschluß an das Original alle gegen dieses zu erhebenden Bedenken auch über die Bearbeitung heraufbeschwört.

Wo es sich um Verwerthung für die Bühne handelt, muß die Wirksamkeit einer so wunderbaren Episode wie die fragliche, deren Streichung bei allen spätern Bearbeitern unterblieb, von größtem Belang sein. Ohne Preisgebung dieser wichtigen Scene, dabei aber im Anschlusse an das Original dem Beispiele Leo's zu folgen trachtend, verfährt W. Oechelhäuser, der jedoch hinsichtlich des Personals wie der Schauplätze bedeutende Reductionen vorgenommen. Er beseitigt 15 untergeordnete Rollen, und es bleiben ihm als Anhänger des Antonius: der Enobarbus mit Scarus, Canidius und Philo, letzterer für Demetrius und Eros eintretend; als Anhänger des Caesar: Mäcenas, Agrippa und Thyreus, ohne irgend sonstige Heerführer; Pompejus hat nur den Menas als Begleiter und Cleopatra außer ihren beiden Mädchen nur den Alexas, auf dessen Theil die zur Verwendung gelangenden Textpartien des Mardian und Diomedes fallen. Doch sind die namenlosen Boten und Krieger sämmtlich beibehalten. — Für die zwölf Schauplätze seiner Bearbeitung bedarf Oechelhäuser nur acht verschiedener Decorationen. Sein erster Akt hat deren zwei, beginnt am Hofe zu Alexandria und bringt nach der Verabschiedung der Liebenden — I. 1 u. 3 reichlich gekürzt, nur Sc. 2 weniger — auch schon das Eintreffen des Antonius zu Rom, dessen Versöhnung mit Octavius Caesar und schließt mit der vollzogenen Vermählung (I. 4, II. 2 u. 3, III. 2), jedoch mit Hinweglassung der Wahrsagerscene und auch im Uebrigen unter sehr erheblichen Kürzungen und Zusammenziehungen. Auch für den zweiten Akt verwendet Oechelhäuser nur zwei Decorationen. Zu Anfang wird die ganze Angelegenheit mit den bei Cleopatra einlaufenden Nachrichten über die Vermählung ihres Geliebten in einem Zusammenhang, wie bei Leo, erledigt — also II. 5 u. III. 3 und dazu als Einleitung einige Verse aus I. 5 —, worauf der Schauplatz sofort auf die Galeere des Pompejus verlegt wird, die Sc. 6 u. 7 d. Orig. mit bedeutenden Kürzungen namentlich in den Partien des Pompejus

bringend. Der folgende Akt hat vier Decorationen und beginnt im Gemach des Antonius zu Athen, wo jedoch nur seine Unterredung mit Octavia (III. 4) und darauf diejenige mit dem Wahrsager stattfindet, weil der Bearbeiter durch die Verwerthung dieser Scene hier den Gipfelpunkt des Stückes, nämlich die Wiederkehr des Antonius zur Cleopatra, besser markiren zu können meint. Es folgt die Wiederkehr der Octavia zum Bruder (III. 6), die Seeschlacht bei Actium (III. 7 u. 8), doch ohne daß Caesar sichtbar wird, und zuletzt, unmittelbar nach der Wiederkehr des besiegten Liebespaares nach Alexandria und dessen Aussöhnung daselbst (III. 9), auch die große Thyreusscene mit der abermaligen Versöhnung und dem Entschluß des Enobarbus, seinen Imperator zu verlassen. Für den vierten Akt hat Oechelhäuser drei Decorationen, davon die erste mit der letzten aus dem vorhergehenden Akt identisch und Antonius' Abschied von der Dienerschaft sowie die Rüstung zum letzten Kampf (IV. 2 u. 4) bringend. Als nächster Schauplatz dient das Schlachtfeld zwischen Antonius' und Caesar's Lager vor Alexandria (aus IV. 5—9 zusammengezogen), wo, außer der Schlacht selbst in ihrem wechselnden Verlauf, nicht nur die Meldung vom Uebertritt des Enobarbus zum Caesar, sondern auch die daran sich knüpfende Nachsendung seiner Schätze und sein Entschluß zu sterben erledigt werden. Danach kehrt der Schauplatz vom Anfang dieses Aktes — Zimmer in Alexandria — wieder, und unter Benutzung von IV. 10—12 spielen sich hier ab: die aus der Ferne beobachtete Niederlage zur See, Cleopatra's Entweichen in's Grabmal und die Selbstentleibung Philos und Anton's. — Seinen letzten Akt gestaltet Oechelhäuser, wie Laube, aus IV. 13 und V. 2, übergeht aber den von diesem benutzten Text aus Sc. 1 — Caesar's Gedenkworte über den gefallenen Gegner — weil[1] 'im Munde des kalten, herzlosen Siegers die Trauer um den zu Tode gehetzten Besiegten jeden ethischen Eindruck beim Zuschauer verfehlen würde'. Außer dem Verscheiden des Antonius enthält dieser Akt nur den Besuch Agrippa's — hier mit Recht statt der fortgelassenen Proculejus und Dolabella verwendet — bei Cleopatra, danach das Erscheinen Caesar's bei ihr, doch mit zweckmäßiger Beseitigung der Angelegenheit vom Entwenden des Schatzes, worauf die Sterbescene, ungefähr so gehalten wie bei Leo, und die Wiederkehr Caesar's mit seinem Gefolge den Schluß bilden.

Da Oechelhäuser in seinen Bearbeitungen alles freiere Vorgehen, soweit es irgend Umdichtung gilt, grundsätzlich meidet, dabei aber im

---

[1]) Vergl. S. 17 in Oechelhäuser's gehaltvoller und lehrreicher Einleitung zu dessen Bearbeitung dieses Stückes.

Streichen und Umstellen von Scenen sich merkliche Abweichungen vom Original erlaubt, so ergiebt auch dieses Stück ein sonderbares, in seinem Bühnenwerth sehr zweifelhaftes, Mittelding von Originaltreue und einer gewissen Selbständigkeit in der Behandlung. Was in letzterer Beziehung vom Bearbeiter selbst herrührt, ist — von der entbehrlichen Schatzentwendung und von der Beseitigung des durch Waffengewalt statthabenden Erstürmens des Grabgewölbes abgesehen — schwerlich als gelungen zu erklären. Daß er im ersten Akt die zweimalige Nachfrage der Cleopatra um ihren Geliebten beibehalten, mag noch hingehen, da ein so bühnenkundiges Auge wie Laube's das Hereinhuschen der Königin nach der ersten Wahrsagerscene nicht beanstandet, obschon diese Stelle ganz danach aussieht, als entstamme sie einer anfänglichen Eingebung, die erst später verwendet und ausgeführt wurde, in ihrer ersten Fassung aber irrthümlich in der Handschrift stehen geblieben und so in den Druck übergegangen. Das Auftreten einer Hauptperson, namentlich mitten im Entfalten der Exposition, weckt eine Erwartung, die in der fraglichen Scene zu einer Enttäuschung führt. Um Cleopatra's launisches Wesen zu zeichnen, ist dieser Zug zu unbedeutend. Weit bedenklicher steht es um die Art, wie Oechelhäuser die Unterredung des Wahrsagers mit Antonius verwerthet. Er meint,[1]) da diese Scene 'die einzigen spärlichen Andeutungen enthält, daß Antonius die Octavia nur aus Politik geheirathet habe, sein Hang ihn aber nach Egypten zurück ziehe', so wäre das von ihm befolgte Verfahren besonders geeignet, 'um klar hervortreten zu lassen, wie Antonius sich nur der Octavia entledigt, um seine Rückkehr zu Cleopatra in's Werk zu setzen'. In der Warnung des Wahrsagers hat der Text — und darin will der Bearbeiter durchaus pietätvoll sein — die unverkennbarste Beziehung auf Antonius' Verweilen in Caesar's unmittelbarer Nähe ('bleibt nicht bei ihm' — 'nah bei ihm'). Diese Worte, in Athen gesprochen während Caesar selbst in Rom, sind einfach sinnlos, und es so verstehen wollen, daß die Nähe zum Caesar einem Zusammenhalten mit ihm gleichkommen solle, ist willkürliche Deutelei. Nicht minder verfehlt ist es, wenn im vierten Akt auf dem nämlichen Schauplatz, mitten in der letzten Schlacht um Alexandria, Antonius das Entweichen des Enobarbus erfährt, dann dieser ihm auf dem Fuße folgt, um sofort den ihm nachgesandten Schatz zu empfangen. Eine starke Zumuthung an den Ernst des Zuschauers hat auch die folgende Scene, wo Antonius voll Raserei gegen die von ihm des Verraths beargwohnte Cleopatra losstürzen will und deshalb davonrennt, während sie, erschrocken im Hintergrunde zurückbleibend,

[1]) Vergl. angef. Einl. S. 15.

die Flucht in's Grabmal beschließt und ausführt, worauf er wiederkommt, um sie zu suchen: derlei Versteckensspiel hat einen unabweisbar komischen Charakter. Was aber die von Oechelhäuser ebenfalls angestrebte Originaltreue anbelangt, so tritt das lose Gefüge im Bau des Stücks bei ihm um so merkbarer hervor, als die starken Striche, welche der Bearbeiter bei einer Bühnenberrichtung dieser Tragödie für allein ausreichend hält, gerade die Text- und Scenenfülle beseitigen, welche im Original die Mängel der Composition verdeckt.

Bei der Bearbeitungsweise, wie sie innerhalb der bisher betrachteten Gruppe befolgt worden, indem ein mehr oder minder strenges Anlehnen an den Gang und die Scenenfügung des Originals als Richtschnur galt, ist das Stück entschieden nicht für die heutige Bühne zu gewinnen. Das äußerste Wagniß eines freieren Verfahrens leistete Feodor Wehl, dessen Bearbeitung es zu sechs Schauplätzen und einer Ausmerzung von 16 Nebenrollen gebracht. Die letzteren betreffend scheiden beinah die nämlichen aus wie bei Laube, nach dessen Vorgang er auch den Mäcenas streicht, für den hier jedoch Dolabella eintritt; auch Proculejus und Canidius sind beibehalten, dagegen fällt der egyptische Bauer und mit ihm die ganze originelle Scene im letzten Akt weg. Nicht minder erheblich sind sonstige Aenderungen, welche dieser Bearbeitung eigenthümlich. Sie beginnt mit einem Vorspiel, bei Caesar in Rom vorgehend und bestimmt, die damalige Weltlage darzulegen (aus I. 4 und einigen Zusätzen aus I. 2 hergestellt). Es wäre dies kein so unzweckmäßiges Verfahren, wenn die betreffende Scene wirklich eine Pointe als Vorbedingung für die eigentliche Handlung des Stücks enthielte, wie dies namentlich bei den Anfangsscenen im Coriolan der Fall, welche ein musterhaftes Vorspiel abgeben. An und für sich ist aber die erste Caesar-Scene in unserem Stück weit besser, wie es Laube gethan, als Einleitung zum zweiten Akt für die dort stattbabende Versöhnung der Triumvirn zu verwenden. Der erste Akt, wie auch alle folgenden, hat bei Wehl nur einen einzigen Schauplatz: die Prunkhalle in Alexandria, wo man jedoch nicht die Liebenden zuerst erblickt, sondern der Unterhaltung des Hofgesindes mit dem Wahrsager beiwohnt. Hiernach erscheinen, erst der über das Liebestreiben des Imperators erbitterte Canidius und nach ihm die Liebenden. Der charakteristische Zug, daß Antonius in seinem Liebestaumel den Boten aus Rom abweist, ist gestrichen; die Audienz mit diesem auch hier namenlosen Mann findet sofort statt, dann der Abschied der Liebenden, und indem Cleopatra dem Antonius das Geleit giebt, schließt der Akt. Um die Einheit des Schauplatzes auch für den folgenden Akt zu ermöglichen, spielt derselbe zu Misenum vor einem practicabeln Zelte. Hier treffen die Triumvirn zusammen,

Caesar hat seine Schwester Octavia (!) sogleich mitgebracht, die Verlobung geht hier vor sich, darauf die Unterredung mit Pompejus und dann das Bankett, wobei jedoch nicht dieser den Wirth macht, sondern Caesar, der seine Gäste, nach ziemlich kurzer Tafelfreude, in wenig galanter Weise zum Aufbruch mahnt, nachdem der von Menas ersonnene Ueberfall seinem Herrn in der sonderbaren Weise vorgeschlagen worden, daß die Schiffsleute heimlich auf's Festland herbeigerufen werden sollten. Bei dem Bankett werden statt Gesang und Tanz nur Reden gehalten, eine höchst servile dabei von Thyreus. Der folgende Akt, in einer Ufergegend bei Actium spielend, ist nicht minder reich an Ueberraschungen, die man dem einheitlichen Schauplatz zu danken hat. Anfangs nämlich verabschiedet sich Antonius hier von seiner Gemahlin Octavia, und während diese ihren natürlich auch hierher angelangten Bruder suchen geht, kommt Cleopatra, um sich vom Enobarbus für ihr Erscheinen auszanken, darauf aber von einem Boten sich das Signalement der kürzlich fortgegangenen Octavia geben zu lassen und ihn für den befriedigenden Bescheid zu belohnen. Der Geliebte findet sich nun ein; statt der hier nöthigen Wonneergüsse über das Wiedersehen nach langer Trennung, äußert Cleopatra nur ein dem Zuschauer aus der Seele gesprochenes Befremden darüber, daß Antonius den Kopf voll Kriegsvorbereitungen hat, was ihm jedoch nicht zu verdenken, da die Feindseligkeiten mit Caesar unverzüglich ausbrechen sollen. Die Entscheidung durch die Seeschlacht wird, wider Canidius' und Enobarbus' Rath, beschlossen. Darauf haben Caesar und Octavia ihr Wiedersehen, und jener trifft seine Verfügungen zur Weltschlacht, indem er beiläufig auch über die Begebenheiten der letzten Zeit — den Sturz des Lepidus und die Ermordung des Pompejus — den Zuschauer orientirt. Die Entscheidungsschlacht wird rasch erledigt, Antonius kommt wieder und hat nicht nur seine Niederlage zu beklagen und sich mit Cleopatra zu versöhnen, sondern auch schon Bescheid vom Caesar erhalten, daß dieser alle Verbindung mit ihm ablehnt, den Thyreus aber auch bereits abgeschickt hat, der hier — auf dem Schauplatz der soeben ausgefochtenen Schlacht bei Actium — seine Botschaft vorbringt und seine Schläge bekommt, worauf Antonius und Cleopatra sich abermals versöhnen. Eine hügelige Ufergegend am Meer zeigt uns der vierte Akt, wo die Vorgänge — der Bearbeitung im nämlichen Akt bei Oechelhäuser ziemlich ähnlich — von der Waffnung des Antonius durch Cleopatra mit der Nachricht vom Entweichen des Enobarbus, die befohlene und bewerkstelligte Nachsendung seiner Schätze und sein Entschluß zu sterben, bis zur letzten Schlacht und der unmittelbar darauf folgenden Selbstentleibung des Antonius ohne jeglichen Ortswechsel vor sich gehen.

Der im Mausoleum spielende fünfte Akt folgt — bis auf die gestrichene Bauernscene, welche durch eine von der Wache bewerkstelligte mauthartige Visitation des Obstkorbes ersetzt ist — den Spuren der Laube'schen Bearbeitung, wobei die Mädchen der Cleopatra nicht nur am Leben bleiben, sondern auch der sterbenden Königin einen Reigen vortanzen.

Könnte man sich auch über das geradezu aberwitzige Zusammenführen von durchaus nicht auf einem gemeinsamen Schauplatz zu erledigenden Scenen aus rein praktischen Gründen der etwaigen Aufführbarkeit verständigen, so erhebt sich gegen die Wehl'sche Bearbeitung ein gar schwer wiegendes Bedenken, dem gegenüber alle übrigen Einwände gänzlich zurücktreten. Es ist dies die jeden poetischen Schwung, jede Spur von Wiedergabe der imposanten Diction des Originals entbehrende Sprache, wie sie bei Wehl durch totale Umschrift muthmaaßlich des Baudissin'schen Textes entstanden. Wo diese, der angewandten Versform zum Trotz, nicht zu trockner Prosa geworden, da kommt es, bei des Bearbeiters eifrigem Bemühen um Reime, zu einer Versification, welche einem Wilhelm Busch für einen etwaigen Schwank über Antonius und Cleopatra geradezu vorgearbeitet hat.[1])

[1]) Hier einige Proben:

Laßt ungestört sie ihre Zwiesprach' halten,
Leicht mag es Zeit und Weltlag' umgestalten.

* * *

Ich ließ das Leben in den Weiberröcken
So wohl wie er mir eine Weile schmecken,
Doch da ich jetzt vom Krieg die Kost genommen,
Will mir die Schlamperei nicht mehr bekommen.
Bis hierher folgt' ich ihm, doch geht's so fort,
Such' zum Verrecken ich 'nen andren Ort,
Als den an seiner Seite. Schmach uud Schand',
Daß ich Auton und er die Circe fand!

* * *

— — — Mög' zum Gedeih'n
Und nicht zum Unglück ihre Ankunft sein,
Ich seh' die Circe ungern Hilf' nns leih'n!

* * *

Schloß ich gleich
Zu meinem Frieden diesen Ehebund,
So wohnen meine Freuden doch im Ost
Bei ihr, Cleopatra, in Pfleg' nnd Kost.

* * *

Eine ganz andere Leistung ist die Bearbeitung unserer Tragödie durch Frh. Gisbert Vincke, der zugleich eine neue Uebersetzung des Textes vorgenommen und für sowohl diese Aufgabe wie auch für das selbständige Vorgehen in der Behandlung des vom Dichter gebotenen Materials eine bedeutende poetische Begabung und einen bühnenkundigen Blick mitbringt. Aus dem Personal streicht er fast die nämlichen Rollen wie Laube, nur daß bei ihm der Proculejus geblieben und statt Mäcenas der Demetrius wegfällt; der Eros ist bei Vincke eine durchgehende Rolle, indem sie mit den Partien des Demetrius und Euphronius auch praktische Zusatztheile erhält. An Schauplätzen und Decorationen hat Vincke in seiner Bearbeitung zwei weniger als Laube, wozu noch eine so zweckmäßige Vertheilung der Hauptmomente der Handlung kommt, daß sich das Stück zwanglos in fünf Akte gliedert, der erste und letzte derselben zu je einem Schauplatz wie bei Laube, den dabei benutzten Text des Originals in ungefähr der nämlichen Weise wie dieser, jedoch mit viel weniger Zuthaten und Umschreibungen verwerthend. Auch im zweiten Akt befolgt Vincke das richtige Verfahren Laube's, mit I. 4 d. Orig. zu beginnen — statt des Boten erscheint hier Agrippa — die Versöhnung der Triumvirn damit einleitend, worauf dann, ohne Scenenwechsel, die Verlobung mit der Octavia folgt, doch mit Hinzufügung einer Meldung vom Pompejus, der eine Verständigung mit den Triumvirn wünsche. Dies bildet den natürlichen Uebergang zur großen Scene am Cap Misenum, welche Vincke nicht nur ausschließlich auf dem Schiffe spielen läßt, sondern auch durch ein Gespräch zwischen Pompejus und Menas — II. 1 benutzend — einleitet. In die nämliche Schiffsscene verlegt Vincke die Unterredung des Wahr-

---

Mit seiner Sichel mäh' ich um die Wette,
Als ob ich Morden abgelernt ihm hätte.

* * *

Zieh' heim, indeß wir geben hier Anton
Und seiner Buhle den verdienten Lohn!

* * *

Holt Wein und Speise mir. Das Glück weiß schon,
Ich spreche seinen stärksten Schlägen Hohn.

* * *

Außer zu dem verschwenderischen Aufwand von Apostrophen, wie dies auch oben zu finden, führt die metrische Form der Bearbeitung zu dem sonderbaren Deutsch, welches Worte wie Bewegungsgründe, für Beweggründe hat, und so nette Verse wie: 'dies Ohrenflüstern läßt mich was errathen'.

sagers mit Antonius, ein Verfahren, welches hier eine Anknüpfung an die spätere Wendung des Stückes bezweckt, wodurch das Gelage beim Pompejus allerdings weniger episodisch erscheint. Der dritte Akt bei Vincke hat drei Schauplätze; der erste, Cleopatra's Zimmer darstellend, bringt die ganze Angelegenheit der Wiedervermählung ihres Geliebten, wobei Alexas als Bote dient, in stetigem Verlauf und mit Hinzufügung einer Scene, wo Cleopatra durch Eros von der mittlerweile eingetretenen Entzweiung des Antonius mit Caesar und dem zwischen ihnen erklärten Krieg Nachricht erhält und an dem sich persönlich zu betheiligen sie den Entschluß faßt. Zu Tarent wird uns alsdann Caesar selbst und die zu ihm geflohene Schwester vorgeführt; die betreffende Scene des Originals mit einigem Text aus III. 4 ist dabei verwerthet. Als dritter Schauplatz kommt die Meeresküste bei Actium, wo das Heer des Antonius und seine Heerführer schon aufgestellt sind. Cleopatra erscheint zuerst, rechtfertigt sich deshalb vor dem grollenden Enobarbus, um darauf ihrem herzukommenden Geliebten in die Arme zu fliegen. Der Bearbeiter scheut eben so wenig wie Laube vor dem Wagstück zurück, diese Lücke in der Dichtung auszufüllen, was wohl kaum je unbedenklich ausfallen kann, da zu der hier nöthigen Glut eine dem Shakespeare völlig ebenbürtige Dichterkraft allein genügen kann. Gleich nach dem Wiedersehen der Liebenden wird die Seeschlacht beschlossen und auch begonnen, deren Verlauf in einer Unterhaltung berichtet wird, welche die am Strande beobachtend verweilenden Antonius, Enobarbus und Eros führen. Mit dem Entweichen des Antonius und dem darob entflammenden Grimm seiner Begleiter schließt der Akt. Auch der folgende hat drei Schauplätze, deren erster wiederum an den Hof zu Alexandria verlegt ist, in gewandter Verbindung die Scenen 9—11, III nebst 2 u. 4, IV vorführend, also: Antonius' Verzweiflung nach der Niederlage, seine Versöhnung mit Cleopatra, die ablehnende Botschaft vom Caesar durch Eros überbracht, die Thyreusscene mit abermaliger Versöhnung der Liebenden, der Abschied des Antonius von seiner Dienerschaft und die Waffnungsscene mit der Nachricht vom Entweichen des Enobarbus. Als nächster Schauplatz kommt ein Schlachtfeld, wo Caesar seine Befehle zum Angriff ertheilt und Enobarbus seine Demüthigungen seitens des neuen wie des ehemaligen Feldherrn erfährt; diesen selbst sieht man noch den Feind mit Erfolg bekämpfen, worauf Enobarbus, aus dem Gefecht kommend, reuevoll stirbt. Der Schluß des Aktes, auf der Schloßterrasse zu Alexandria spielend, umfaßt IV. 8, 10, 11 u. 12: Antonius kehrt als Sieger heim zur Geliebten und wartet von hier aus die letzte Entscheidung des Kampfes ab, der zur See stattfinden soll. Er gewahrt den Verrath seiner Schiffe, was auch durch

den hinzueilenden Alexas bestätigt wird, glaubt sich von Cleopatra verrathen, will seinen Zorn gegen sie richten — rast also nicht wie bei Oechelhäuser — entschließt sich jedoch sofort, sie für den Triumph des Siegers aufzusparen und ist schon hier von seinem Schmerz so überwältigt, daß Cleopatra, weitere Zornausbrüche von ihm befürchtend, ohne jede Schwierigkeit von ihm entweicht, während er zusammenbricht und nun die schöne Scene 12 d. Orig. ihren Verlauf nimmt, den Akt mit der Beförderung des sterbenden Antonius zu seiner Geliebten schließend. Der letzte Akt, die drei noch übrigen Scenen der Dichtung in's Mausoleum verlegend, stimmt hauptsächlich, wie schon bemerkt, mit dem Schlußakt bei Laube überein, darin jedoch mit Recht von ihm abweichend, daß die beiden Mädchen der Cleopatra, in rührender Weise, wie es das Original will, ihre Anhänglichkeit an ihre Herrin bewährend, dieselbe nicht überleben.

Glücklicher als alle seine Vorgänger hat Vincke — dessen Bearbeitung übrigens der Zeit nach mit der von Wehl und Oechelhäuser ungefähr zusammenfällt — die Materialfülle des Originals einheitlicher zu gestalten und namentlich die Ueberzahl der Rollen geschickt zu mindern verstanden. Schwerlich dürfte auch für die Disposition der Scenen eine kleinere Zahl von Schauplätzen aufzustellen sein, wenn anders die für den Verlauf des Stückes nöthigen Situationen in einer vernunftgemäßen Weise zur Darstellung kommen sollen. Vom praktischen Bühnenstandpunkt aus läßt sich gegen diese Bearbeitung vor allen Dingen ein Einwand erheben, der aber für uns durchaus endgültig entscheidet: es ist dies das Beibehalten der vielen dem Zuschauer sichtbar vorgeführten oder als unmittelbar statthabend gedachten Schlachten. Im letzteren Falle, seien sie durch beobachtende Zeugen oder durch hinzueilende Anmelder dem Zuschauer vergegenwärtigt, werden Kriegsereignisse mit einer Geschwindigkeit erledigt, welche die Realität der betreffenden Vorgänge durchaus unglaubhaft macht. Eben so mißlich steht es aber auch um die Wahrhaftigkeit der sichtbar vorgeführten Kämpfe, namentlich wenn man die gegnerischen Parteien abwechselnd auf der einen und der anderen Seite der Coulissen erscheinen und anfangs einander ausweichen, später einander aufsuchen sieht, je nachdem es sich darum handelt, sie vor, während oder nach der Entscheidung dem Zuschauer vorzuführen. Da Schlachten auf der Bühne allemal die für deren Wirksamkeit nöthige Illusion entschieden gefährden, so bietet das mehrfache Vorführen derselben, bei mehr oder weniger Unmittelbarkeit des Stattfindens im nämlichen Stück, unzweifelhaft große Bedenken. Außer dem Mißlichen einer gleichförmig wiederkehrenden Situation hat es aber mit den Schlachten in unserem Trauerspiel noch den wesentlichen Uebelstand,

daß dieselben — wie Rümelin[1]) ganz richtig bemerkt — dort in keinem Verhältniß zu ihrer Bedeutung innerhalb des Stoffes selbst stehen. Während die Weltschlacht bei Actium wie im Handumdrehen erledigt wird — und bei Vincke kommt noch die Auffälligkeit hinzu, daß der Feldherr selbst und seine Hauptleute nur Zuschauer bleiben — tritt das Nachspiel der ganz nebensächlichen Kämpfe um den Besitz von Alexandria zu sehr in den Vordergrund. Alle die strategischen Situationen mit ihren flüchtig vorgeführten Details sind durch zu genauen Anschluß der Tragödie an den Plutarch veranlaßt und mögen wohl für das Shakespeare'sche Publicum ein größeres Interesse gehabt haben, sind aber entschieden nur epischer Natur und für das Drama selbst nicht von solchem Belang, um einer unmittelbaren Vorführung zu bedürfen. Ob Antonius vor seinem Ende dem Caesar mit einigem Erfolg noch Widerstand leisten kann, ist für den Verlauf der Tragödie ganz gleichgültig. Hier ist sein Untergang, auf Grund seines Beharrens in den Netzen der Cleopatra, selbstverständlich. Dramatisch genügt die Thatsache, daß Antonius dem Caesar erliegt; wie dies durch die in der historischen Realität entscheidenden kriegerischen Vorkommnisse bedingt war, hat hier keine Bedeutung. Das Beibehalten dieser Details auf unserer Bühne erscheint angesichts des sonst freien Verfahrens der Vincke'schen Bearbeitung wie eine diesem selbst widerstreitende Concession an den Standpunkt, der eine Bühnenverwerthung der Shakespeare-Dramen nur unter strengstem Anschluß an das Original für zulässig hält.

Die Entbehrlichkeit der scenisch vorgeführten Schlachten und Kämpfe eingesehen und sie der unmittelbaren Auffassung des Zuschauers entrückt zu haben, ist das große Verdienst der Bearbeitung Dingelstedts. Ueber die Schlacht bei Actium wird dem Zuschauer in geeigneter Weise als kürzlich stattgehabter Begebenheit ausführlich, doch ohne ermüdende Breite berichtet, der schließliche Fall Alexandrias kurz und bündig gemeldet, auch die Erstürmung des Mausoleums im letzten Akt fällt als unnöthiges Hemmniß bei der Auflösung weg. Wäre es Dingelstedt geglückt, auch sonstige Unebenheiten der Tragödie mit dem nämlichen Geschick zu beseitigen und in seinem freien Vorgehen dem Geiste der Dichtung eben so gerecht zu werden, so würde seine Bearbeitung allerdings den Preis über alle früheren davongetragen haben. Hinsichtlich der scenischen Vereinfachung wie der Reduction im Personal tritt sie aber hinter derjenigen von Vincke zurück: sie wechselt vierzehnmal den Schauplatz und hat wohl 15 Rollen beseitigt — von den Neben-

[1]) Shakespearestudien. 2. Aufl. Stuttgart 1874, S. 140.

figuren bleibt Demetrius[1]) — behält aber sämmtliche namenlose Boten und Hauptleute bei, soweit sie in den Rahmen der vom Bearbeiter benutzten Scenen des Originals gehören. Schließlich aber hat Dingelstedt eigene Zuthaten geliefert, deren Bühnenwirksamkeit wohl nicht in Abrede zu stellen, gegen welche aber manches Bedenken zu richten ist, wie sich's beim Ueberblicken seiner Bearbeitung zeigen soll.

Wie bei Laube und Vincke spielt Dingelstedt's erster Akt ausschließlich am Hofe zu Alexandria, verbindet die drei ersten Scenen mit der fünften des Originals, durch glückliche Streichungen und Aneinanderfügungen einen sehr günstigen Bühnenverlauf erzielend. Seinen zweiten Akt gleich den genannten Vorgängern, mit Sc. 4 d. Orig. zum Uebergang in die Versöhnungsscene der Triumviren beginnend, verlegt Dingelstedt, nach dem Gespräch des Enobarbus mit Mäcenas und Agrippa, den Schauplatz nach Alexandria und bringt die Botenscene nach II. 5 d. Orig., dieselbe genau wie da abbrechend, statt sie, nach Leo's Vorgang, zusammen mit der sich unmittelbar daran schließenden III. 3 zu verwerthen. Hierauf kommt als dritter Schauplatz eine Eingangshalle vor Caesar's Palast, wo man die Neuvermählten erblickt und dann sofort der Wahrsager warnend hinzutritt. Dem Original hierin zu folgen, halten wir für durchaus richtig, weil nur so das Erscheinen des Wahrsagers 'wie auf Bestellung' gemieden und der Text in voller Uebereinstimmung mit der Situation bleibt.[2]) Es könnte wohl scheinen, als wirke der Auftritt hier, nachdem die Triumvirn sich kürzlich versöhnt, anstößig und könnte namentlich die von Vincke gebrauchte Ueberführung desselben nach Misenum solches mildern. Aber der Dichter hat ja offenbar und dem Leichtsinn des Antonius völlig angemessen eben zeigen wollen, daß die Versöhnung bei ihm nicht aufrichtig war, und nachdem die Vermählung mit Octavia einige Zeit gedauert, wäre die Mahnung des Wahrsagers erst recht nicht am Platz. Unmittelbar nach der eingegangenen Verbindung kommt aber die Wahrsagerscene eben so einfach wie wahr einer Gewissensregung beim Antonius gleich, der ja seine Gesinnung hier offen bloslegt. In diesem nämlichen Akt hat

[1]) Auffälliger Weise hat Dingelstedt auch den nur die Anfangsworte im Stück sprechenden Philo beibehalten; diese entbehrliche Rolle kann den gleichwerthigen Proculejus bei Vincke als aufwiegend gelten.

[2]) Ohne Zweifel besteht kein Widerstreit zwischen dem Text und der Situation, wenn die Unterredung mit dem Wahrsager, wie bei Vincke, auf der Galeere stattfindet, wohl aber ist die Anwesenheit des Mannes hier nicht recht erklärlich. Offenbar herbeifördert, damit die Pompejus-Episode eine Verbindung mit der Haupthandlung bekomme, hat doch die Wahrsagerscene mit dem was auf der Galeere sonst vorgeht nichts zu thun.

Dingelstedt noch zwei Decorationen — also im Ganzen fünf — indem die Begebenheiten zu Misenum zuerst auf dem Festlande und dann auf der Galeere des Pompejus sich zutragen; ein Scenenwechsel, den Vincke mit Recht zu vermeiden gesucht. Die vier Schauplätze des dritten Aktes bei Dingelstedt bringen: die Verabschiedung der Schwäger zu Rom (III. 2), die ergänzende Botenscene bei Cleopatra (III. 3), die Rückkehr Octavia's zum Bruder (III. 6) und die im Zelt des Antonius bei Actium statthabende Verhandlung zwischen ihm, Cleopatra und den Führern über die bei der Entscheidungsschlacht zu wählende Kampfesweise.

Vom vierten Akt an beginnen bei Dingelstedt die eigentlichen Abweichungen vom Original. Ein Gespräch zwischen Eros und Enobarbus, womit der Akt, zuerst im Palast zu Athen spielend, eröffnet wird, orientirt über die Niederlage bei Actium, worauf die Besiegten mit ihrem Gefolge erscheinen. Die Verzweiflung des Antonius ist hier mit Recht so intensiv gehalten, daß es zunächst nach seinen erbitterten Vorwürfen an Cleopatra zu keiner Versöhnung zwischen ihnen kommt. Er reißt sich aus ihrer begütigenden Umarmung los und entweicht. Von nun ab ist Cleopatra bei Dingelstedt nicht mehr die Gestalt unseres Dichters. Nachdem Antonius davongestürzt und sie von seiner Härte tief verletzt zusammengesunken, 'richtet sie sich, nach einer Pause, mit dämonischer Fassung auf: sie blickt Antonius höhnisch nach, und man sieht ihren Entschluß keimen, ihn zu verlassen'.[1]) Nach der kurzen Erörterung mit Enobarbus, wem die Schuld der Niederlage zufalle, wird die Botschaft Caesar's gemeldet, Thyreus erscheint und die mit ihm coquettirende Cleopatra geht wirklich auf den ihr zugemutheten Verrath ein. Während hierauf der durch Enobarbus hinzugerufene Antonius den Thyreus peitschen läßt, wendet sich der ergrimmte Geliebte an die Treulose, die jedoch seine Vorwürfe keck zurückweist und ihn mit einer donnernden Strafrede über seine nunmehrige Erbärmlichkeit seit der letzten Schlacht niederschmettert. Mit der Drohung, sich das Leben zu nehmen, damit er lerne 'wie man stirbt, wenn man in Ehren nicht mehr leben kann', geht sie 'groß und gebietend ab'.[2]) Antonius will sie zurückrufen, meint aber es sei zu spät und ergiebt sich drein, da zugleich der ausgepeitschte Thyreus zurückkehrt, dem er den Auftrag bezüglich des Zweikampfes mit Caesar ertheilt. Mittlerweile ist bei dem allein zurückbleibenden Enobarbus der Entschluß gereift, seinen Feldherrn, den die Geliebte verrathen, auch zu verlassen. Auf dem nächsten Schauplatz —

[1]) Vergl. Dingelstedt's Bearbeitung S. 100.

[2]) Dingelstedt's Bearbeitung S. 108.

Caesar's Lager vor Alexandria — finden wir ihn in den Reihen der Gegner. Die Scene wird durch eine überaus geschickte Verwendung von IV. 3 d. Orig. eröffnet, indem das dort von Antonius' Soldaten beobachtete wunderbare Tönen hier vor den Soldaten Caesar's vor sich geht, die darüber ihre Muthmaaßungen austauschen; eine gar zu sehr an's Conversationslexikon gemahnende physikalische Auseinandersetzung über das phonetische Phänomen der Memnonssäule hätte füglich unterbleiben können. Der hierauf mit seinem Gefolge auftretende Caesar äußert nicht nur, wie im Original, seinen Unwillen über die Fechtergelüste seines Gegners und giebt seine Weisungen hinsichtlich der beim Treffen zu verwendenden Ueberläufer, sondern bestätigt auch die Existenz eines Bündnisses mit Cleopatra, an welche er den Mäcenas mit einem besonderen Auftrag betraut, darauf abzielend, auch sie für den Triumphzug in Rom lebendig zu erhalten. Der von Allen gemiedene Enobarbus bleibt seinen Gewissensqualen überlassen, erhält darauf die Botschaft der von Antonius ihm zugekommenen Sendung und beschließt, den Tod in der Wüste zu suchen, — der Vorgang selbst auch hier, wie schon bei Leo und Laube, nicht unmittelbar vorgeführt. In dem Augenblick aber, wo Enobarbus entweicht, tritt ihm Octavia entgegen und überrascht uns eben so sehr durch ihr Erscheinen hier auf dem Kriegsschauplatz wie auch durch das Anliegen, welches sie zu ihrem Bruder geführt. Dieser empfängt sie nicht in seinem Zelt, wohin er sich zurückgezogen hatte, sondern vor demselben, wo sie ihn zu bewegen sucht, ihren Gatten — den Antonius — zu schonen. Diese große Scene zwischen den Geschwistern, die von eben so viel Bühnengeschick wie poetischem Talent zeugt, dürfte wohl von dramatischer Wirkung sein, giebt aber dem ohnehin schon ‘zweiköpfigen’ Stück zwei fernere Köpfe hinzu, denn nun erheben sich neben den beiden Titelrollen diese zwei Gestalten zu Hauptfiguren, die gar zu sehr das Interesse des Zuschauers in Anspruch nehmen. Aber noch bedenklicher als dies ist die für den Zuschauer ganz unfaßliche Theilnahme für Octavia, die ihm hier aufgenöthigt wird. Wenn Dingelstedt, wie uns bedünkt ganz richtig, die neue Ehe des Antonius nicht weiter als ganz zu Anfang vorführt und die peinliche Scene zwischen den Ehegatten zu Athen aus dem Original nicht herüber nimmt, so ist Octavias von ihm hinzugedichtete Verwendung für den treulosen und verrätherischen Gemahl, der sie nur aus Politik geheirathet, durchaus unerklärlich und bewirkt zunächt einen in der Dichtung selbst keineswegs angestrebten Unwillen gegen Antonius. Soll dieser die ihm als Hauptfigur gebührende Theilnahme des Zuschauers behalten, so ist es unerläßlich, daß Octavia so wenig wie möglich mit Antonius oder sonst sichtbar werde. Darum

hat sie der Dichter — um einen Ausdruck Paul Heyse's[1]) zu brauchen — so entschieden 'im Profil' vorgeführt, und eben so richtig hat Vincke dies noch strenger eingehalten, indem er nach vollzogener Vermählung die Gatten nicht mehr zusammen erscheinen läßt. — Als dritter Schauplatz dieses nämlichen, ohnehin sehr langen vierten Aktes kehrt das Zimmer zu Alexandria wieder; der dort in Aengsten weilenden Cleopatra, die sich ob ihres Verraths am Antonius rechtfertigt, wird das Eindringen der Römer in die Stadt gemeldet, worauf sie, dem Zorn ihres Geliebten zu entfliehen, sich in's Mausoleum begiebt, als auch unmittelbar danach der verzweifelte Antonius hereinstürzt. Seine Wuthausbrüche und Entmuthigung sowie schließlich die Selbstentleibung auf Grund der Meldung von Cleopatra's vermeintlichem Tode folgen nun ziemlich genau nach IV. 10 u. 12 d. Orig., bis der Widerruf jener Todesbotschaft durch das persönliche Erscheinen der Cleopatra selber stattfindet. Hier erst, nachdem Cleopatra ihren Verrath und die Täuschung (ihre Todesmeldung) reuig eingestanden, versöhnen sich die Liebenden, wobei der sterbende Antonius mit einem Zug von Wahrhaftigkeit ausgeschmückt erscheint, der seinem Charakter durchaus fremd und in seinem Verhältniß zu Cleopatra, wie es sich der Dichter gedacht und auch die Bearbeitung zunächst vorgeführt, ganz ohne Sinn ist. Der leichtsinnige und genußsüchtige Antonius ist an die ihm völlig ebenbürtige Cleopatra[2]) durch keine Spur von sittlichem Ernst gebunden. Sie genießen ihre gegenseitige Liebe im sorglosen Auskosten des Augenblicks ohne jegliche Erinnerung an irgend welche Pflichten.

Auf diesen bei allen fremdartigen Zuthaten immerhin effektvollen Akt folgt nun ein Schluß von einer unserem Gefühl nach recht matten Wirkung. Da es sich lediglich um das fernere 'Sein oder Nichtsein' der Cleopatra handelt, die aber nicht mehr diejenige unseres Dichters ist, bleibt hier die Theilnahme aus, welche nur der wunderbaren Gestalt des Originals gehört. Wie dies abscheuliche Weib endet, dem die Bearbeitung einen gehörigen Zusatz Messalina-Blut verleiht, ist jedem un-

[1]) Vergl. dessen Einleitung zu der von ihm gelieferten Uebersetzung unserer Tragödie in der Bodenstedt'schen Shakespeare-Ausgabe.

[2]) Die Unwahrheit, welche sich Cleopatra gegen Antonius mit der Fiction ihres Todes erlaubt, entstammt keinem Hang zur Lüge, sondern einer Eingebung des Leichtsinns bei eingetretener Rathlosigkeit. Es liegt hier kein Verlangen nach Trug vor, sondern eine Aeußerung jenes Unverstandes, wie man ihn häufig bei gewissen Eltern findet, die durch Berufung auf ihren Tod das Gemüth ihrer Kinder lenksamer ableiten wollen. Aus diesem Verhalten der Cleopatra ein solches Verschulden ableiten, wie es die fragliche Bearbeitung gethan, muß die ohnehin hier verächtlich gestaltete Figur nur noch ekelhafter erscheinen lassen.

befangenen Zuschauer um so mehr gleichgültig, als der Tod des Antonius bereits im vorhergehenden Akt erledigt worden, die Herübernahme seines Endes aber in den Schlußakt eine scenische Anordnung von höchster Wichtigkeit ist, wie dies Laube und die meisten Bearbeiter nach ihm wohl eingesehen. Das Interesse an der hier um den schon dahingegangenen Antonius trauernden Cleopatra wird bei Dingelstedt nur künstlich angeregt durch das nicht unerwartete — weil im vorigen Akt vorbereitete — aber dennoch überraschende Erscheinen des Mäcenas bei Cleopatra, die sich unter Anderem als eine so vortreffliche Kennerin der gleichzeitigen römischen Literatur erweist, daß sie sogar mit den dichterischen Leistungen des Mäcenas selbst, von denen die Nachwelt bisher recht wenig gewußt, vertraut zu sein vorgiebt. Auch dieser Abgesandte — für zwei andere des Originals eintretend — wird von der Königin überlistet, indem sie ihm zu entlocken weiß, welche Behandlung der Sieger ihr zugedacht. Sie beschließt Hand an sich zu legen, was natürlich mit Hülfe des sichtbar vorgeführten Bauers geschieht, in dessen ohnehin nahe genug an's Komische streifenden Rolle die Späße sehr zu entbehren sind, welche der heiteren Laune des Bearbeiters selbst entstammen. Ganz zuletzt erscheint Caesar, mit dem Cleopatra hier nicht zusammen kommt — was ebenfalls die Wirkung dieses Aktes schmälert; er findet sie und ihre Mädchen als Leichen.

Offenbar ist es Dingelstedt darum zu thun gewesen, seiner Bearbeitung jenen 'geschlossenen Schritt und Fortschritt der Action' zuzuwenden, ohne den man, nach Laube[1]) 'kein Publicum fesseln kann'. Eine 'zwingende Einheit im Gange der Handlung' ist durch die als thatsächlich geltende Verrätherei der Cleopatra in der Bearbeitung allerdings erreicht: die Verbindung zwischen dem obsiegenden und dem unterliegenden Part ist nun in der Person der Cleopatra in handgreiflicher Weise dem Zuschauer vergegenwärtigt, und zwar mit einer Consequenz, die nicht nur in der Entfaltung der Schlußakte vorliegt, sondern schon früher eine mit der sonstigen Handlung des Stückes zusammenhängende Motivirung erhielt. Nachdem nämlich Cleopatra durch die Schilderung des Boten von den Reizen der Octavia sich über deren Ungefährlichkeit beruhigt, äußert sie das Gelüste, sich an dem ungetreuen Geliebten zu rächen, falls er nicht zurückkehren sollte.[2]) Als Ertrag

[1]) Vergl. oben S. 140.

[2]) Dingelstedt's Bearbeitung S. 78. — Befremdend klingen an obiger Stelle folgende Verse:

Du nanntest mich — wie zärtlich! — Deine Schlange
Vom alten Nil ..... Die Schlange hat auch Gift! —

Eine Vollblut-Egypterin, welche die göttliche Verehrung für die Schlange mit

dieses ganzen Verfahrens mag vielleicht ein Stück gewonnen sein, dass seine 'fesselnde' Wirkung auf's Publicum übt; es ist dies aber auf Kosten eines 'Zwanges' an der Dichtung selbst geschehen, angesichts dessen Dingelstedt's Bearbeitung, trotz ihrer niemals abzustreitenden Vorzüge, vom Standpunkte der Shakespeare-Pflege unserer Bühnen nicht als gelungen bezeichnet werden kann.

Daß Dingelstedt es vorgezogen, aus dem vermeintlichen Verrath der Cleopatra in der Dichtung einen effectiven zu machen, muß um so mehr auffallen, als das Original diesen Zug nicht nur entschieden meidet, sondern in der Behandlung gerade ihres Charakters ein Verfahren zeigt, welches demselben das Interesse des Zuschauers allein sichern kann. Wohl deutet das Original (III. 10 u. 11) an, daß von Caesar aus verrätherische Verbindungen mit Cleopatra gesucht werden; daß sie aber darauf eingegangen, wird vom Dichter in keiner Weise angegeben. Auf das Vorhandensein eines Bündnisses zwischen ihr und Caesar hat er, als die beiden Figuren am Schluß des Stückes von ihm zusammengeführt werden, keineswegs Bezug genommen, und auch im Uebrigen ist Cleopatra's Haltung bei ihm derart, daß jeder Gedanke an einen Verrath ihrerseits durchaus fern liegt. Es beweist dies nicht nur ihr zweimaliges Erscheinen auf dem Schlachtfelde (IV. 8 u. 10), wo der Dichter sie mit der größten Unbefangenheit auftreten läßt, sondern vor allen Dingen die köstliche Waffnungsscene, die wohl das Aeußerste der Widerwärtigkeit darböte, wenn dieser anmuthige Liebesdienst von frevlerischer Hand erwiesen gedacht würde. Die Verwerthung dieser prachtvollen Scene war bei der zur Verrätherin gewordenen Cleopatra Dingelstedt's freilich unmöglich; daß er aber davon Abstand nehmen mußte, zeigt uns den Fehlgriff, den er bei der Umgestalung ihres Charakters begangen. Nachdem er den kriegerischen Apparat des Stückes glücklich beseitigt, hätte er um so mehr sein Augenmerk auf die eigentliche Seele dieser Tragödie richten sollen, welche einzig in dem Liebesverhältniß von Antonius und Cleopatra besteht. Wohl ist sie sein böses Verhängniß, aber nicht durch die auswärtigen Rachebeziehungen, die ihr von der Bearbeitung aufgebürdet worden, sondern durch die innerliche Gewalt, mit der sie den Geliebten unwiderstehlich beherrscht. Hiemit steht die wunderbare Thyreusscene so wenig im Widerspruch, daß der Dichter gerade darin jene zauberhafte Uebermacht der Cleopatra mit besonderer Gewandtheit aufweist. Die hier gebotenen Meister-

---

der Muttermilch eingesogen, kann wohl an dem von ihrem Geliebten angewendeten Kosenamen niemals jenen durch christliche Katechismusbegriffe bedingten Anstoß genommen haben.

züge hat Dingelstedt theils gestrichen, theils in einer der Dichtung ganz fremden Weise benutzt, indem er das Verhalten der Cleopatra gegen den Sendboten Caesar's als Mittel für die in der Bearbeitung bezweckte politische Verbindung mit demselben allein gelten läßt. Shakespeare's Cleopatra treibt überhaupt keine Politik, sondern ist durch und durch das sinnenberauschende Genußweib, und als solches namentlich zeigt sie sich in der Thyreusscene. Weit entfernt, bei dieser Gelegenheit auf Rache gegen Antonius zu sinnen, enthüllt sie sich im Original in jener unbändigen aber zugleich naiven Lüsternheit, welche so gearteten Weibern gestattet, neben dem einen Hauptanbeter sich auch noch andere zu gelegentlicher Minnewonne zu gönnen. Diesen 'Verrath' begeht sie allerdings am Antonius, als sie den schönen jungen Mann, der die Unersättliche reizt, mit Gunstbezeugungen überhäuft; aber daß es ihr nur um die Aeußerung einer momentanen Begehrlichkeit zu thun gewesen, darf sie — wie es der Dichter mit den Worten: *'Not know me yet?'* so treffend ausdrückt[1]) — mit vollem Recht behaupten. Ganz folgerichtig findet hierauf, um Cleopatra's Liebesallmacht in ihrer Unfehlbarkeit zu zeigen, die Versöhnung mit dem erzürnten Geliebten statt. Sein schließlicher Fall ist unabwendbar, nicht weil Cleopatra ihn dem Gegner verrathen, sondern weil Antonius sich von ihr nicht loszureißen vermag. Statt aber dieses von der Dichtung selbst gebotene hochdramatische — namentlich der Charakterentwickelung der Cleopatra überaus förderliche — Element zur vollen Geltung zu bringen, hat Dingelstedt die von ihm ausgemerzten Kriegsvorgänge, die der heutigen Bühne und durch ihr eigentlich episches Wesen auch der dramatischen Darstellung überhaupt widerstreben, durch das Hineinziehen von politischen Verbindungsfäden ersetzt, welche die Hauptsituation des Stückes nicht weniger als die durch ihre Breite und Einförmigkeit ermüdenden Schlachtenscenen zu einer entschiedenen Nebensächlichkeit herabdrücken.

Wie das Zurückdrängen des Liebeselementes bei Cleopatra dieser selbst den ihr in der Dichtung eigenthümlichen Zauber raubt, so auch bringt die Alteration von Cleopatra's Charakterbild eine falsche Beleuchtung über die spätere Haltung des Enobarbus. Die von ihm am

---

[1]) Diese Worte lauten bei Baudissin und allen Bearbeitungen, welche auf Schlegel-Tieck'schem Text fußen — Das glaubtest du? — Paul Heyse allein hat: Kennst du mich noch nicht besser? — Seiner Uebersetzung ließen sich noch manche andere Vorzüge nachrühmen, vor allen Dingen, daß er die wechselnden Anreden mit Ihr und Du, englisch durchaus naturgemäß, gegen die durchgehend angewandte Du-Form, dem römischen und poetischen Sprachgebrauch folgend, vertauscht hat. Auch Dingelstedt ist so verfahren. In der Ausgabe der Shakespeare-Gesellschaft lauten die Worte: Das glaubst Du?

Antonius verübte Treulosigkeit hat gerade in dem Beharren desselben bei dem unseligen Weibe, in der Gewalt, die sie über seinen geliebten Feldherrn besitzt, eine Entschuldigung, welche jedoch in der Fassung, die das Stück durch Dingelstedt erhalten, ganz verloren geht. Hier bekommt das Entweichen des Enobarbus einen häßlichen Zug, indem es nun an die als effectiv gedachte Verrätherei der Cleopatra anknüpft, wobei der Widerwille gegen Antonius der am Thyreus begangenen Mißhandlung wegen nur wenig mildernd hinzukommt. Im Original tritt der Abfall des Enobarbus, mit einer unvermeidlichen Zustimmung seitens des Zuschauers, nur als eine Folge der Erbitterung ein, welche den braven Kriegsmann ob der Schwäche erfüllt, die seinen Imperator an das egyptische Zauberweib fesselt. Diesen versöhnenden Zug vermißt man um so mehr bei Dingelstedt, als er den Enobarbus sonst vortrefflich gehalten hat.

Nicht in der Gestaltung der Charaktere bedarf die Dichtung einer Nachhülfe, sondern zum Glück nur hinsichtlich der rein technischen Oekonomie, wobei freilich eine theilweise Hinzudichtung erforderlich. Da Dingelstedt hierin, wie vorhin nachgewiesen, nicht im Geiste des Originals verfahren und auch bei der scenischen Anordnung keine größere Ermäßigung im Personal und im Wechsel der Schauplätze erstrebt hat, liegt die Aufforderung zu einer neuen Bearbeitung unserer Tragödie vor. Unseres Erachtens hätte eine zweckmäßige aber doch möglichst originaltreue Bühnenverwerthung derselben zwischen den beiden letzten Bearbeitungen, der von Vincke und Dingelstedt, die rechte Mitte zu halten. Aus beiden das viele Brauchbare entlehnend, würde sie die unnöthigen Abweichungen vom Original bei Dingelstedt und das eben so entbehrliche Vorführen der bei Vincke noch beibehaltenen Kriegsereignisse, die Erstürmung des Mausoleums mit einbegriffen, zu meiden haben. Mit Vincke würde die Zahl der Decorationen auf acht, also eine weniger als bei Dingelstedt, die Zahl der Schauplätze, deren er vierzehn hat, auf elf, also einen mehr als Vincke, zu fixiren sein. In Dingelstedt's Personenverzeichniß wäre der entbehrliche Philo und die namenlosen Boten zu streichen, da letztere durch sonst verwendbare Nebenrollen leicht zu ersetzen sind. Die einzelnen Akte denken wir uns auf folgende Art gegliedert:

I. Halle in Alexandria, als einzigen Schauplatz, wo zuerst Enobarbus und Demetrius auftreten, letzterer als Repräsentant Derer beibehalten, die dem Enobarbus das Beispiel des Uebertritts zum Caesar geben und auch deshalb als Berichterstatter aus Rom verwendbar. In deren Gespräch wären die Verszeilen einzufügen, welche Vincke bezüglich der damaligen Weltlage hier hinzugedichtet. Der übrige Scenen-

verlauf wäre nach Dingelstedt zu geben,[1]) doch natürlich Demetrius als Bote aus Rom fungirend.

II. mit drei Schauplätzen. — 1. Caesar's Zimmer: einleitendes Gespräch zwischen Caesar und Lepidus, mit Agrippa statt des Boten die Ankunft des Antonius meldend; Empfang der Angekommenen durch Lepidus, Versöhnung der Triumvirn und Gespräch des Enobarbus mit den beiden Vertrauten Caesars, zumeist nach Dingelstedt. — 2. Vorhalle oder Gallerie in Caesar's Palast: Gespräch zwischen Enobarbus und Agrippa (mit theilweiser Benutzung von III. 2 wie Dingelstedt's Anfang III), die vollzogene Vermählung bestätigend und die bevorstehende Abreise der Octavia erwähnend, worauf diese selbst erscheint, zwischen dem Bruder und dem Gatten einherschreitend mit einem Gefolge, worunter der Wahrsager. Mitten in die Verabschiedung der Geschwister hätte Mäcenas, nach Vincke, den Antrag des Pompejus, eine Verständigung mit den Triumvirn betreffend, zu melden, worauf die Fahrt zu ihm beschlossen, während Octavia nach Athen befördert wird. Als 3. Schauplatz käme dann die Galeere des Pompejus, der Text aus Vincke und Dingelstedt combinirt; die Wahrsagerscene natürlich noch in Rom, unmittelbar nach dem Abschied.

III. ebenfalls mit drei Schauplätzen: 1. Cleopatra's Zimmer, die Vorgänge nach Vincke geordnet, als Berichterstatter aus Rom der Wahrsager, welcher ja die Octavia, originalgemäß 'geführt von ihrem Bruder und von Marc Anton', dort gesehen. Als Schluß die von Vincke gedichtete Scene, wo Eros als Abgesandter des Antonius zu Cleopatra kommt und sie ihm die Obhut ihres Palastes für die Dauer ihrer Fahrt zum Geliebten anvertraut. — 2. Caesar's Zimmer zu Rom, Empfang der heimgesandten Octavia, der Text aus Dingelstedt und Vincke combinirt. — 3. Zelt des Antonius bei Actium, nach Dingelstedt's Anordnung, doch mit Hinzunahme der hier gut zu verwendenden Waffnungsscene.

IV. hätte nur zwei Schauplätze. 1. die Halle zu Alexandria aus dem ersten Akt. Der Anfang nach Dingelstedt, Enobarbus dem Eros über die Entscheidungsschlacht berichtend, Wiederkehr des Antonius und der Cleopatra, keine Versöhnung zunächst, aber auch keine Rachegelüste der Cleopatra, die zerschmettert hingesunken, als Antonius sich

---

[1]) Er hat die Scenen dieses Aktes so glücklich aneinander gefügt, daß alles überflüssige Kommen und Gehen der Auftretenden wegfällt. Dazu bietet seine Behandlung des Textes unter Anderem eine höchst praktische Auslegung der Stelle, wo Cleopatra den Tod der Fulvia bezweifelt. Statt mit dem Original und sämmtlichen bisherigen Uebersetzungen die Möglichkeit des Sterbens derselben überhaupt in Frage zu stellen, läßt Dingelstedt seine Cleopatra, viel faßlicher, die Thatsächlichkeit dieses ihr von Antonius angezeigten Todesfalles in Zweifel ziehen.

von ihr losgerungen und davongeeilt. Dann die Thyreusscene in der oben angegebenen Fassung bis zu den Vorwürfen, die der hinzugerufene Antonius an Cleopatra richtet. Diesem entgegnet sie nur, 'ob das der Dank für ihre Liebe wäre, und daß sie ihn lehren wolle, der Schmerzen Bürde stolz und muthig tragen'. Antonius will die Abgehende zurückhalten, bricht aber machtlos zusammen und empfängt den gezüchtigten Thyreus, dem er nun, wie bei Dingelstedt, den Auftrag giebt, Caesar zum Zweikampf zu fordern. Ein kleiner Monolog des Enobarbus giebt seine Erbitterung über das sinnlose Gebahren des Antonius zu erkennen, hierauf erscheint Cleopatra, den Antonius suchend und Alexas zu ihm entsendend (aus I, 2 u. 3 mit III, 5), der ihn im Garten gesehen, 'mit dem Fuß die Binsen vor sich herstoßend und rufend: ich Narr des Glücks!' — Alsbald aber kommt Antonius, von Enobarbus begleitet, das Zweikampfsproject mit ihm erörternd und von Cleopatra anscheinend keine Notiz nehmend, worauf sie mit Aufgebot aller ihrer Anmuth die Versöhnung herbeiführt, welche mit einem nächtlichen Bankett, zur Feier von Cleopatra's Geburtstag, besiegelt werden soll. Zur Anknüpfung an das Folgende kommt Caesar's Anrücken gegen Alexandria, die abermalige Kriegsbereitschaft des Antonius und sein neuerwachter Muth zur Sprache, worauf die Liebenden sich entfernen mit den Worten Anton's: 'Ja noch geht Alles gut', wogegen der allein zurückgebliebene Enobarbus seine Zweifel ausspricht und seinen mittlerweile gereiften Entschluß, zum Caesar überzugehen, zur Ausführung bringt, während Becherklang und Gejubel ihm aus dem Bankettsaal entgegentönt. — 2. Schauplatz: Caesar's Lager vor Alexandria, größtentheils wie bei Dingelstedt, also mit dem spukhaften Tönen und den daran sich knüpfenden Soldatenscenen beginnend, doch fallen natürlich die physikalischen Erörterungen bezüglich der Memnonssäule hinweg. Das Erscheinen Caesar's mit den Hauptleuten beschränkt sich nur auf die Anordnungen zum bevorstehenden Treffen und die dabei erzielte Demüthigung des Enobarbus, dessen große Schlußscene dann mit dem Entweichen in die Wüste das Ende des Aktes bildet.

V. erhält auch zwei Schauplätze. 1. Zimmer der Cleopatra wie zu Anfang des dritten Aktes. Sie hört durch Alexas vom Eindringen der Römer in die Hauptstadt und entweicht in's Mausoleum, entsetzt darüber, daß Antonius sie des Verraths beargwohnt. Hierauf kommt Dieser selbst hereingestürzt, und nun die Anordnung dieser Scene nach Dingelstedt bis zur Weigerung der Krieger und Dienerschaft, Hand an den Imperator zu legen, worauf Charmion allein, wie bei Vincke, zu erscheinen hätte und der Sterbende zur Cleopatra hingetragen würde. — 2. im Mausoleum, der Anfang ungefähr wie bei Vincke an entsprechen-

der Stelle. Nachdem Antonius gestorben und Cleopatra ihre Klagen über den Verlust ausgesprochen, kommt Agrippa mit Bewaffneten; von ihrem Schmerz und ihrem hohen Wesen bezaubert, wird er dazu gebracht, ihr die Absicht des Siegers, der sie im Triumph nach Rom bringen will, einzugestehen. Hierauf die Caesarscene nach Vincke, mit theilweiser Einschaltung der schönen Zeilen, womit das Schwert des Antonius dem Sieger überreicht wird, und unter Hinweglassung der Schatzentwendungsfrage.[1]) Danach ein Monolog der Cleopatra, aus verschiedenen Stellen in V. 2 und Abfällen aus IV. 3 zusammengezogen und die Verachtung gegen Caesar sowie ihren Entschluß zu sterben ausdrückend; hierauf der Schluß nach Dingelstedt, natürlich ohne die der Bauernrolle gespendeten Zusätze.[2])

Hiemit haben wir nur die Richtung angeben wollen, wie eine freiere Bearbeitung zu verfahren hätte, welche, dem Geiste der Dichtung treu bleibend, die Tragödie für die heutige Bühne so verwerthet, daß alles Vortreffliche aus dem Original sorgsam gewahrt bleibt und alle erforderliche Hinzudichtung sich nur auf Verbindungsglieder beschränkt, welche den Gang der Handlung in stetem Flusse zu erhalten haben. Daher haben wir in unserem Plan auf ein Vorführen des Wiedersehens der Liebenden verzichtet. Wohl mag das Gefühl der Zuschauer eine solche Scene wünschen, aber so absolut nothwendig, wie es einige Bearbeiter halten, ist dieses nicht; jedenfalls ist bei einer solchen Nachdichtung die Zuthat von fremder Hand als solche bemerkbar und daher störend. Hat doch Shakespeare sogar in Romeo und Julia das Wiedersehen der Liebenden nach den Begebnissen, welche eine schwere Trennung über sie verhängt, nicht geschildert. Für unser Stück genügt die Anknüpfung, die in der Meldung des Antonius durch Eros[3]) gegeben ist. Daß nach unserem Plan der dritte Akt mit einer Spannung schließt statt mit einer endgültigen Entscheidung, hat so wenig etwas gegen sich, wie die von Genée gerügte 'Zweiköpfigkeit' der Tragödie selbst. Wie selbige in diesem Stück nicht anders als in Romeo und Julia obwaltet, so kann auch der Aufbruch zur Schlacht bei Actium dem dritten Akt einen eben so guten Abschluß geben, wie bei Romeo und Julia in den besseren Bühnenbearbeitungen, wo der Abschied nach der Brautnacht den vierten Akt eröffnet und der vorhergehende damit schließt, daß dem

[1]) Für die Darstellung in Freiburg hatte Vincke auch dieses Detail gestrichen.

[2]) Eine nach obigem Plan vom Verfasser der vorliegenden Abhandlung hergestellte Bearbeitung unseres Stückes in schwedischer Sprache gelangte im Frühling 1881 am Hoftheater zu Stockholm zur Aufführung und hat sich als überaus bühnengerecht bewährt.

[3]) Vergl. oben bei III, 1 gegen Ende.

zur Verbannung verurtheilten Romeo die tröstliche Zusage wird, seine Gattin noch besuchen zu dürfen. Für eben so richtig halten wir, daß wir nach Dingelstedt die Botschaften zwischen Caesar und den Besiegten auf die eine durch Thyreus vermittelte reducirt und nach dem nämlichen Vorbilde die Beförderung der Schätze an den Enobarbus nur bei der Meldung von deren Eintreffen im feindlichen Lager vorführen, während die entsprechende Scene des Antonius selber sowie seine sonstigen Wahrnehmungen der in den Reihen seiner Hauptleute stattgehabten Uebertritte gestrichen worden und er bei seinem schließlichen Erscheinen alle seine Gedanken auf Cleopatra gerichtet hält. Obwohl grundsätzlich auf eine Minderung der Schauplätze bedacht, haben wir in unserem fünften Akt einen Scenenwechsel für unerläßlich erachtet, weil die betreffenden Vorgänge durchaus zusammen gehören und ein Einschnitt durch Aktteilung hier so wenig geeignet wäre wie in den Schlußpartien von Romeo, Hamlet, Macbeth, Coriolan u. m. A. betreffendenfalls einen Wechsel des Schauplatzes unbedingt erfordernden Stücken.

Ließe sich nach unserem Vorschlag eine brauchbare Bühnenbearbeitung von Antonius und Cleopatra herstellen, so wäre dies jedenfalls nur das Ergebniß der ganzen Entwickelungsreihe, in welcher das seit dreißig Jahren bestehende Bestreben, dies Stück der deutschen Bühne zu gewinnen, sich entfaltet hat. Einem Werk gegenüber, wie die vorliegende Tragödie, auf die man das darin vorkommende Wort des Mäcenas über Antonius — 'Ruhm und Tadel wog gleich in ihm' — anwenden kann, ist das Einkleiden in eine der heutigen Bühne entsprechende Form keine leichte Aufgabe. Daß bei den ersten Versuchen dies zu erreichen ein gar zu strenges Anlehnen an das Original obgewaltet, ist so natürlich, wie daß ein freieres Vorgehen anfangs auf Abwege gerieth, vor denen sogar ein so geschickter und hochbegabter Bearbeiter wie Dingelstedt sich nicht zu wahren vermocht. Besteht der Hauptfehler des Originals in einem zu genauen Anschluß an die ihm zu Grunde liegende Quelle, so mußte jede Bearbeitung verfehlt sein, welche selber dem Original zu genau folgte. Aber so sicher dies ist, so gewiß wird eine gelungene Bearbeitung nur diejenige sein, welche das Bedeutende und Unwiderstehlich-Schöne der Dichtung, die dessen wahrlich genug bietet, so verwerthet, daß alle erforderliche Zuthaten, auf bloße Verbindungsglieder beschränkt, genau im Sinne jener Hauptpartien aus dem Original geformt werden. So wäre, wie uns bedünkt, auch bei Shakespeare's dritter Römertragödie die Rücksicht auf die Erfordernisse der heutigen Bühne mit wahrer Pietät gegen den Dichter zu verbinden.

Wie weit geht die Abhängigkeit Shakespeare's von Daniel als Lyriker?[1]

Eine Studie zur englischen Renaissance-Lyrik

von

Hermann Isaac.

Kritische Gesichtspunkte.

Jeder, der Shakespeare's Sonette kennt, wird bei der Lectüre von Daniel's „Delia" überrascht sein, in ihr eine so große Anzahl von Anklängen an jene zu finden, Aehnlichkeiten, die sich nicht bloß auf einzelne Wendungen und Gedanken, sondern auch auf ganze Sonette erstrecken. Daniel's Sonette bekunden ein nicht ganz unbedeutendes lyrisches Talent; wir wissen, daß sie in den ersten sechs Jahren nach ihrem Erscheinen (1592—1598) nicht weniger als sieben Auflagen erlebten[2], also ungemeinen Beifall fanden; wir wissen ferner, daß erst 1598 Meres in seiner „Palladis Tamia" uns die erste Nachricht von dem Vorhandensein Shakespeare'scher Sonette giebt — und so wird uns der Schluß recht nahe gelegt, daß Shakespeare Daniel's Delia vielfach zum Vorbild genommen habe.

---

[1]) Da diese Arbeit bereits vor Ausgabe des 16. Bandes des Jahrbuchs der Redaction fertig vorlag, so ist es mir unmöglich gewesen, die in demselben veröffentlichte Arbeit von Fritz Krauß „Die schwarze Schöne der Shakespeare-Sonette" zu verwerthen oder zu berücksichtigen, wie ich es sonst gethan haben würde.

Der Verf.

[2]) 1592 erschienen drei, 1594 zwei, 1595 und 1598 je eine Ausgabe der Delia. (Hazlitt, *Handbook to the Popular, Poetical, and Dramatic Literature of Great Britain.* Lond. 1867.)

Dieser Schluß ist denn auch wiederholt gezogen worden, so von Drake *(Shakespeare and his Times)* (London 1817, Paris 1843, S. 376), der neben der Beiden gemeinsamen Sonettform in Daniel auch *„much of that tissue of abstract thought, and of that reiteration of words which so remarkably distinguish the sonnets of our bard“* erkennt. In ähnlicher Weise äußern sich andere englische und deutsche Shakespeare-Forscher.

Bei einer Arbeit über Shakespeare's Liebessonette (Herrig's Archiv, Band 59—62), in der ich die Lyrik Shakespeare's im Zusammenhange mit der englischen und italienischen Renaissance-Lyrik zu behandeln suchte, wäre es mir von besonderem Werthe gewesen, gerade diesen so vielfach als sein Muster hingestellten Dichter mit Shakespeare vergleichen zu können. Denn nach der Verarbeitung und, ich darf sagen, Ueberwindung einer größeren Masse jener Sonett-Lyrik hatte ich — daß ich's offen gestehe! — trotz jener Autoritäten meine Bedenken dagegen, daß gerade der Dichter, welcher auch die Besten seiner Vorgänger und Zeitgenossen überragt durch die Originalität und Erhabenheit seiner Gegenstände und durch die reine classische Form, die er ihnen so oft gegeben, einen Stern dritter Größe zum Muster gewählt haben sollte.

Und diese Bedenken hatten auch einen sachlichen Hintergrund. Wenn Shakespeare Daniel's Sonette als Muster benutzt haben sollte, so mußte es doch vor allen Dingen feststehen, daß er alle Sonette, in denen Anklänge an die Delia vorkommen, auch nach 1592 verfaßt habe. Stand das fest oder war das festzustellen?

Die Ansichten über die Entstehungszeit der Sonette gehen ja bekanntlich weit auseinander; nach dem mir vorliegenden ziemlich reichhaltigen Material, das ich an dieser Stelle nicht im Einzelnen vorführen kann, darf ich jedoch versichern, daß die überwiegende Mehrzahl der Sonett-Kritiker der allmählichen Entstehung der Sonette einen recht weiten Zeitraum bewilligt, der sich von den ersten neunziger Jahren oder noch früher bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts hinein erstreckt; und daß eigentlich nur diejenigen Kritiker gewissen allgemein für jugendliche Erzeugnisse gehaltenen Sonettreihen die letzten neunziger Jahre als Abfassungszeit anweisen, die wie Boaden und Armitage Brown in dem Freunde den Earl of Pembroke sehen, oder doch den Dichter in eine nicht gerade reinlich zu nennende Beziehung mit ihm bringen, wie Massey und Henry Brown. Dies sind aber gerade solche Kritiker, die einer nicht begründeten Hypothese zu Liebe alle äußeren und inneren Indicien für eine frühere Abfassungszeit vieler Sonette — wir müssen annehmen — blindlings ignoriren.

Es ist ja zweifellos, daß Inhalt und Darstellungsart zwei Classen Shakespeare'scher Sonette scheiden: die einen, welche erfüllt sind von den Anschauungen der platonisirenden italienischen Liebeswissenschaft und diese Gedanken in dem Stile jener äußerlich von Concettis, Antithesen und Vergleichen schillernden italienischen Kunst oder Künstelei darstellen; und andere, die in ein viel einfacheres, gediegeneres Gewand persönliche Situationen des Dichters und allgemeine poetische Gedanken kleiden. Ist dem aber so, so wäre es ja wohl denkbar, daß von der letzteren Classe manche gleichzeitig mit jenen frühesten italienisirenden Sonetten entstanden wären; daß aber Sonette, in denen wir durchaus den Stil der ersten Dramen und der beiden Epen wiederfinden, wesentlich später verfaßt sein sollten als diese; daß gegen das Ende des Jahrhunderts, wo sich der dramatische Genius des Dichters, von zeitlichen Schranken und Hemmnissen möglichst befreit, zu seinem höchsten Fluge erhob, der lyrische Genius desselben Dichters noch unter den engsten Fesseln italienischer Convenienz geseufzt haben sollte — das ist eben unglaublich. Und sollte wirklich Jemand nicht zugeben wollen, daß schon der Stil allein diese Frage entscheiden kann, — die Masse der oft wörtlichen Uebereinstimmungen zwischen diesen Sonetten und jenen früheren Dramen und Epen, wie ich sie in meiner Arbeit über die Liebessonette für diese nachgewiesen habe, und wie sie auch in einem Theile der Freundschaftssonette vorhanden sind, muß jeden Zweifel beseitigen.

Wenn es nun aber ebenso wahrscheinlich ist, daß viele Sonette unseres Dichters vor 1592 verfaßt sind, als es wahrscheinlich ist, daß er Dramen vor dieser Zeit geschrieben hat: mit welchem Rechte will man dann behaupten, daß Shakespeare die handschriftlich circulirenden Sonette Daniel's für seinen Zweck ausgenutzt habe? weshalb sollte nicht das Umgekehrte der Fall gewesen sein? Für welche dichterische Individualität ist es denn wahrscheinlicher, daß sie sich an fremde Muster anlehnt: für ein so üppiges lyrisches Talent, das, nicht zufrieden, einen poetischen Gedanken einmal in mustergültiger Form dargestellt zu haben, in immer neuen Gesichtspunkten demselben Gedanken gegenüber unerschöpflich ist, in immer neuen herrlichen Modulationen derselben Melodie sich selbst zu übertreffen sucht; für ein so schöpferisches lyrisches Genie, das nach einigen freilich glänzenden Versuchen im alten Fahrwasser auf eigne Hand und allein neue Bahnen entdeckt, das den alten Ballast läppischer, stereotyper Gefühlsduselei verächtlich über Bord wirft und das Sonett zum Träger des höchsten Gedankengehalts seiner Zeit macht — oder für einen Dutzend-Lyriker, dem es in seinen besten Stunden gelang, das Gewöhnliche zu übertreffen? Für Shakespeare oder Daniel?

Aber noch eine andere ganz allgemeine Erwägung ließ es mir bedenklich erscheinen, durch mehrfache Uebereinstimmungen zweier einzelner Lyriker jener Zeit ihre gegenseitige Abhängigkeit begründen zu wollen. Was uns zur Vorsicht in der Aufstellung solcher Behauptungen zwingt, ist der conventionelle Charakter der damaligen Sonett-Lyrik und die geringe Achtung, die alle Dichter ohne Ausnahme vor fremdem geistigen Eigenthum hatten.

Es gab bekanntlich in jener Zeit der aufblühenden Lyrik, die fast ausschließlich die Liebe — und zwar in einer im Vergleich zu unserer heutigen sehr beschränkten, keineswegs individuellen Auffassung — zum Gegenstande hatte, eine Menge conventioneller Gedanken, Bilder, Wendungen, Worte, die als ein im Gemeinbesitz befindliches poetisches Baumaterial von allen Dichtern gleichmäßig gebraucht wurden. Andererseits beging dieser lyrische Communismus eine Ausschreitung, indem er sich auch an dem Privateigenthum der einzelnen Dichter, an ihren selbstgefundenen Gedanken, Wendungen und Vergleichen ohne Scheu vergriff.

Wir müssen uns wohl hüten, unsere heutige Anschauungsweise, die derartige Entlehnungen objectiv als geistigen Diebstahl, subjectiv als dichterische Impotenz betrachtet, auf die damalige Zeit zu übertragen. Eine solche Auffassung hatten die Dichter, das Publikum jener Zeit nicht; denn auch die allerbedeutendsten Dichter, die gewiß nicht um Stoffe und ihre Darstellungsformen verlegen sein konnten, sind nicht frei von diesen Entlehnungen. Im Gegentheil scheint man es geradezu für eine Art technischen Triumphes gehalten zu haben, wenn man im Stande war, die poetische Idee eines Vorgängers in mehr oder weniger abweichender Form darzustellen, oder die von ihnen gefundenen Gedanken und Bilder in anderen Beziehungen zu verwerthen. So finden wir gewisse Sonette von Petrarca bei fast allen einigermaßen hervorragenden Dichtern des 16. Jahrhunderts wieder; und ob diese Bearbeitung nun formell sich zu dichterischer Selbstständigkeit erhebe, ob sie eine freie Nachbildung, eine Paraphrase oder geradezu eine Uebersetzung sei — Alle geben sie für ihre eigene Leistung aus, obgleich das Vorbild ja nicht bloß den Dichtern selbst, sondern auch allen gebildeten Lesern bekannt war.

So haben wir denn, wenn wir bei der Lectüre zweier Dichter Aehnlichkeiten in Gedanken und Ausdruck entdecken, keineswegs das Recht, eine gegenseitige Abhängigkeit derselben zu constatiren. Wir können es erst dann, nachdem wir die hervorragenden früheren und gleichalterigen Lyriker durchgesehen und bei ihnen ähnliche Gedanken und Wendungen nicht gefunden haben. In vielen Fällen werden wir solche aber bei ihnen wiederfinden, eben wegen des conventionellen Charakters der

Renaissance-Lyrik. Und da nun die Convenienz oder der Nachahmungseifer sich nicht bloß auf einzelne Gedanken und Wendungen, sondern auch auf die poetischen Objecte und ihre Darstellungsart erstreckt, so erlangen wir noch immer nicht jenes Recht, wenn uns selbst ganze Sonette bei unsern beiden Dichtern sehr ähnlich vorkommen sollten. Wir müssen für diesen Fall auch wieder die anderen Dichter befragen, und wir werden dann häufig finden, entweder daß die betreffenden Sonette auch lyrisches Gemeingut waren, oder daß einer oder der andere Dichter Diesem oder Jenem von unsern beiden Dichtern noch näher steht, als sein vermeintliches Vorbild, so daß eine direkte Abhängigkeit zwischen ihnen Beiden nicht mehr nachweisbar ist.[1])

Ich sah ein, daß die Frage, in wie weit Shakespeare von Daniel abhängig ist, nur von diesen beiden soeben entwickelten Gesichtspunkten aus entschieden werden konnte und versuchte die Entscheidung, sobald es mir gelang, der „Delia" Daniel's habhaft zu werden. Die folgende Untersuchung wird also den von jenen beiden kritischen Gesichtspunkten vorgeschriebenen Gang nehmen. Sie wird bei jeder Uebereinstimmung in den beiden Dichtern erwägen, ob nicht der Stil und die Parallelstellen der Dramen und Epen Shakespeare's das betreffende Gedicht in eine sehr frühe Zeit, also eventuell vor das Jahr 1592 verweisen. Sie wird ferner jedesmal lyrische Vorgänger und Zeitgenossen zum Vergleich heranziehen und feststellen, ob ähnliche Wendungen, Gedanken, Sonette sich in ihnen finden oder nicht.

Wir wollen uns jedoch in Bezug auf die Erfolge dieses Verfahrens, welches mir das einzig zulässige zu sein scheint, überschwänglichen Hoffnungen von vornherein nicht hingeben: sie werden vorzugsweise negativer Natur sein, d. h. es wird bei vielen Uebereinstimmungen nachgewiesen werden, daß eine Abhängigkeit Shakespeare's von Daniel nicht nothwendig, oder unwahrscheinlich; bei wenigen, daß sie unmöglich ist. Und nur insofern wird eine positive Leistung von dieser Untersuchung zu erwarten sein, als sie dio Behauptung, daß Daniel das Muster Shakespeare's gewesen sei — wohin sie gehört — in das Gebiet der schwer zu begründenden, reinen Hypothese verweisen wird. Denn so schwierig ist unter den obwaltenden Umständen die Entscheidung dieser Frage, daß selbst in Fällen, wo der Stil des betreffenden Shakespeare'schen Sonettes und das für die Feststellung anderweitiger Parallelismen uns

[1]) Ich verweise hier wieder auf die in meiner Arbeit gesammelten Parallelstellen und Parallelsonette zu Shakespeare's Liebessonetten; und der Verlauf der folgenden Detail-Untersuchung wird, wie für alle diese Fälle, auch gerade für den letzteren einige interessante Belege bringen.

vorliegende Material gegen eine Einwirkung Daniel's auf Shakespeare keinen Einspruch erheben, eine solche Einwirkung immer noch nicht mit absoluter Gewißheit zu behaupten ist. Denn einerseits haben wir ja das lyrische Material nicht erschöpft, es hat uns nur die Mehrzahl der bedeutenderen Lyriker, zum Theil nur in Auszügen, zu Gebote gestanden. Andrerseits können wir es nicht als unumstößlich hinstellen, daß Shakespeare alle seine bedeutenderen Sonette in einer späteren Zeit, nach 1592, verfaßt habe. Hat ja doch der viel unbedeutendere Daniel seine besten Sonette spätestens in einem Alter von dreißig Jahren — er war 1562 geboren — gedichtet: weshalb sollten dem zwei Jahre jüngeren Shakespeare nicht noch etwas früher derartige Leistungen möglich gewesen sein?

Parallelstellen.

1. Wie Das Shakespeare bekanntlich öfter thut (Son. 22. 62. 63. 73), so spricht auch Daniel von seinem herannahenden Alter (Son. 21 [1]):

For all too long on earth my fancy dotes,
Whilst age upon my wasted body steals.

Aber die Dichter jener Zeit stellen sich, resp. die von ihnen geschilderten Liebhaber mit Vorliebe als im Dienste Amors ergraut hin, doch wohl nur, um damit die Beständigkeit ihrer Liebe zu symbolisiren. So singt Barnfield in seinem „*Affectionate Shepherd*“ (1594):

Behold my grey head, full of silver hairs,
My wrinkled skin, deep furrows in my face:
Cares bring old age, old age increases cares;
My time is come, and I have run my race.
Winter hath snow'd upon my hoary head,
And with my winter all my joys are dead.

Und Gascoigne, im Alter von ungefähr 35 Jahren, sagt von sich in seinen „*Flowers*“ (1572, Ed. Hazlitt I, S. 42):

My wrinkled cheeks bewray that pride of heat is past,
My stagg'ring steps eke tell the truth that nature fadeth fast,
My quaking crooked joints are cumber'd with the cramp,
The box of oil is wasted well, which once did feed my lamp.

In ebenso wenig erhebender Weise schildert auch Lord Vaux (*Ellis, Specimens of Early English Poets* II, 85) den alternden Liebhaber:

[1]) Die Citate aus Daniel sind gegeben nach dem im britischen Museum befindlichen Exemplar der 4. Ausgabe der Delia von 1594, die nur 55 Sonette, 2 weniger als die 1., enthält. Die beiden fehlenden, die sich zwischen Son. 19 und 20, 20 und 21 unserer Ausgabe einschieben, sind nach Chalmers *(English Poets)* nachgetragen.

The wrinkles in my brow,
The furrows in my face
Say, limping Age will hedge him now
Where Youth must give him place

— — — — — — — — — —

Lo, here the bared skull!
By whose bald sign I know
That stooping Age away shall pull
Which youthful years did sow.

Tasso nennt sich in einem Sonette (Uebersetzung von Förster, S. 35), indem er den Tod herbeisehnt, einen „trocknen Stamm, der keine Zweige mehr in die Lüfte strecken kann".

Und fragen wir nach der Anregung zu dieser sonderbaren Liebhaberei der Dichter, sich in ihren besten Jahren als alt hinzustellen, so werden wir sie wohl, wie für so viele andere Einzelheiten, in Petrarca suchen müssen. Vielleicht hat sie jenes nach dem Tode Laura's gedichtete schöne Sonett gegeben (Theil II, Son. 81, Marsand'sche Anordnung), indem er mit größerer Berechtigung von sich sagt:

Im treuen Spiegel muß ich oft entdecken
Im müden Geist und in der Stirne Falten,
Im trägen Schritt und in der Kraft Erkalten:
Traun Du bist alt, Du kannst Dir's nicht verstecken.[1])

2. Beide Dichter malen das Bild der Geliebten auf der Tafel ihres Herzens ab:

I figured on the table of mine heart
The fairest form that all the world admires.

Delia 13.

Mine eye hath play'd the painter and hath stell'd
Thy beauty's form in table of my heart.

Shakespeare 24.

Halten wir hier nur unsere beiden Dichter neben einander, so dürfte es uns bei dieser auffallenden Aehnlichkeit als gewiß erscheinen, daß Einer dem Andern nachgeahmt hat. Und doch konnte Shakespeare dieses Concept ebenso gut von Surrey, Tasso oder Constable entlehnen. Man vergleiche die folgenden Stellen:

Thus I within my woful breast her picture paint and grave.

Surrey (Ed. Nott. S. 10).

Hellen Krystall bot ich, zu offenbaren
Der Herrin ihres Bildes Huld und Reine,
Wie gern ich's mal' in meines Herzens Schreine
Und oft versuch' in Versen zu bewahren.

Tasso (Förster S. 24).

[1]) Uebersetzung von Kekule und Biegeleben.

Mine eye, the window through the which thine eye
May see my heart, and there thyself espy
In bloody colours how thou painted art.

Oder:

Love . . . .
Within my heart thy heavenly shape doth paint.
Constable (1592, Ed. Hazlitt, Son. 5. 12).

Und auch Spenser *(Amoretti* 45) singt:

The goodly image of your physnomy,
Clearer than cristal, would therein [heart] appear.

Das Concept war demnach ein landläufiges.

3. Der Gedanke, daß der Dichter eine größere Liebe fühlt, als mit Worten ausgesprochen werden kann, findet sich, wie bei allen übrigen Dichtern, auch bei Daniel:

Who can show all his love, doth love but lightly.
Son. 1.

Shakespeare führt ihn in einem sehr schönen Sonette durch (23) und spricht ihn auch in seinen Dramen aus:

They are but beggars that can count their worth;
But my true love is grown to such excess,
I cannot sum up sum of half my wealth.
Romeo II 6, 32.

Vergleiche auch *Two Gentlemen* II, 2, 17 und *Much Ado* II, 1, 317.

Denselben Gedanken finden wir nun, um nur einige Stellen aufzuführen, in Spenser *(Amoretti* 3):

when my tongue would speak her praises due,
It stopped is with thoughts' astonishment;
And when my pen would write her titles true,
It ravish'd is with fancies' wonderment.

Watson widmet das 21. Sonett in seinen „*Tears of Fancy*“ (1593) demselben Thema.

Sir W. Raleigh sagt in einem „*The Silent Lover*“ überschriebenen Gedicht:

Passions are liken'd best to floods and streams,
The shallow murmur, but the deep are dumb:
So when affection yields discourse, it seems
The bottom is but shallow, whence they come.
(Campbell, *Specimens of Brit. Poets* II, 292.)

Wyatt (Ed. Nott S. 215, Ode):

With loud voice my heart doth cry
And yet my mouth is dumb and dry.

Tasso (Förster, Sonette, S. 105):

Gewährt mir Amor ihrer Augen Schein,

— — — — — — — — — —

Die Lippe schweigt, kein Seufzer nennt die Pein.

Und Petrarca (Theil I, Son. 118, Marsand):

Wer künden kann, wie viel *(sic)* er glüht, ist kalt.

4. Auffallend ähnliche Stellen enthalten Sonett 8 von Daniel und Sonett 23 von Shakespeare; in beiden wird die Thätigkeit der Augen als Dolmetscher des Herzens geschildert:

And you, mine eyes, the agents of my heart,
Told the dumb message of my hidden grief;
And oft with careful turns, with silent art,
Did treat the cruel fair to yield relief.

Daniel.

O, let my looks be then the eloquence
And dumb presagers of my speaking breast.

Shakespeare.

Aber auch Robert Southwell († 1595) singt:

Her eye in silence hath a speech
Which eye best understands.

(Campbell, *Specimens* II, 164.)

Auch Spenser hat eine ähnliche Stelle im 43. Sonett der *Amoretti:*

Yet I my heart with silence secretly
Will teach to speak and my just cause to plead,
And eke mine eyes with meek humility
Love-learned letters to her eyes to read.

Und Shakespeare spricht von den Augen als Dolmetschern schon in Romeo I, 3, 81:

Read o'er the volume of young Paris'face,
And find delight writ there with beauty's pen.
. . . .
And what obscured in this fair volume lies,
Find written in the margent of his eyes.
This precious book of love . . . . . .

einem Stücke, das nach der Annahme einiger Kritiker vor 1592 geschrieben ist.

Auch dieser Gedanke ist ein lyrisches Gemeingut und wird gewiß noch von manchen anderen Dichtern verwerthet sein.

5. Daniel ruft die Zeit an, den Widerstand, den Delia's Schönheit ihr entgegensetzt, zu brechen:

Time, cruel Time, come and subdue that brow,
Which conquers all but thee; and thee too stays,
As if she were exempt from scythe or bow,
From love or years unsubject to decays.
(Sonett der 1. Ausgabe zwischen 21 u. 22 der 4.)

Shakespeare dagegen ermahnt sie, seinen Freund zu schonen:

Devouring Time . . . .
. . . . do whatever thou wilt, ...
But I forbid thee one most heinous crime:
O, carve not with thy hours my love's fair brow,
Nor draw no lines there with thine antique pen;
Him in thy course untainted do allow. Son. 19.

Aber auch Michelangelo ruft aus:

O möchte Deine Schönheit ewig leben!
(Uebersetzung von Harrys Son. 31.)

Drayton (*Ideas*, Son. 8) möchte seine Geliebte ebenfalls nicht alt sehen. Und die an dieses Sonett offenbar anklingenden Anfangsverse von Love's *Labour's Lost (King)*:

Let fame, that all hunt after in their lives,
Live register'd upon our brazen tombs
And then grace us in the disgrace of death;
When, spite of cormorant devouring Time,
The endeavour of this present breath may buy
The honour that shall bate his scythe's keen edge

machen es zweifelhaft, ob die Verse Shakespeare's nicht früher geschrieben sind als die Daniel's.

6. Beide Dichter fragen, welche Leidenschaft ihre Damen durch ihre liebenswerthen Eigenschaften entflammen könnten, wenn schon ihre Fehler Liebe erwecken:

If her defects (ihre Hartherzigkeit) *have purchased her*
this fame (besungen zu werden),
What should her virtues do, her smiles, her love?
If this her worst, how should her best inflame?
What passions would her milder favours move?
Daniel, Son. 17.

Thou makest faults [wantonness] graces that to thee resort:
. . . .
How many gazers mightst thou lead away,
If thou wouldst use the strength of all thy state.
Shakespeare, Son. 89.

7. Beide wollen sich selbst tadeln, um der Hartherzigkeit der Geliebten eine Stütze zu geben:

I'll tell the world that I deserved but ill,
And blame myself for to excuse thy heart. Daniel, Son. 27.

Thou canst not, love, disgrace me half so ill,
To set a form upon desired change
As I'll disgrace myself. Shakespeare, Son. 89.

8. Daniel schließt an die oben angeführten Verse als Sonettschluß:

Then judge who sins the greater of us twain,
I in my love, or thou in thy disdain.

Shakespeare beginnt das 142. Sonett:

Love is my sin and the dear virtue hate,
Hate of my sin, grounded on sinful loving:
O, but with mine compare thou thine own state,
And thou shalt find it merits no reproving.

Von den angeführten Parallelstellen ergeben sich die 4 ersten als lyrisches Gemeingut. Die 5. gehört jedenfalls einem der frühesten Sonette Shakespeare's an, was außer dem stilistischen und inhaltlichen Anschluß an die ersten 17 Sonette auch die Parallelstelle aus *Love's Labour's Lost* bekräftigt; ähnliche Gedanken finden sich außerdem in anderen Dichtern, und wenn hier eine Abhängigkeit der beiden Dichter von einander existirt, so ist es wenigstens zweifelhaft, ob Shakespeare der abhängige ist. Für die 3 letzten habe ich allerdings entsprechende Stellen in anderen Dichtern nicht finden können, womit nicht gesagt ist, daß sie nun auch wirklich nicht vorkämen. Wir haben in ihnen, weil die betreffenden Sonette einem vorgeschrittenen Stadium des Liebesverhältnisses angehören[1]), vielleicht unbewußte Reminiscenzen an Daniel. Eine bewußte Wiederholung dürfte der lebhafte Ton, der autobiographische Charakter dieser Sonette wohl ausschließen.

Aus den bisher angeführten Uebereinstimmungen, für sich betrachtet, würde sich nur schließen lassen, daß Shakespeare, wie andere Dichter, auch Daniel gelesen habe, und daß aus ihm Einzelnheiten, wie aus Andern, in seine Gedichte übergegangen seien. Von einer ausgesprochenen Abhängigkeit Shakespeare's von Daniel, als seinem Muster, könnte nicht die Rede sein.

Parallelsonette.

Es giebt nun auch ganze Sonette von Shakespeare, die an gewisse Daniel'sche erinnern, und diese müssen selbstverständlich unsere Aufmerksamkeit vor Allem fesseln, sie allein können die Frage entscheiden, ob und wie weit Daniel für Shakespeare ein Vorbild gewesen ist. Gerade hier aber werden wir die beiden Gesichtspunkte — den chronologischen

[1]) Vergleiche meine Ordnung der Liebessonette Herrig's Archiv LXII, S. 150.

und den des conventionellen und piratischen Charakters der damaligen Lyrik — um so energischer geltend machen müssen, als die Gefahr, Shakespeare einseitiger Anlehnung an ein bestimmtes Muster und damit dichterischer Unselbstständigkeit zu zeihen, größer ist. Wo indessen eine Abhängigkeit Shakespeare's möglich oder wahrscheinlich ist, kommt es darauf an, den Grad derselben zu bestimmen. — Zur Vorbereitung dieser Entscheidung wird es zweckmäßig sein, an ähnliche Uebereinstimmungen mit andern Dichtern, wie ich sie in der genannten Arbeit vorgeführt habe, vergleichsweise zu erinnern.

Neben das 75. Sonett Shakespeare's, das den Widerstreit der Gefühle in liebenden Herzen schildert, habe ich (Herrig's Archiv LXI, 185) Gedichte gleichen Inhalts von Dante, Petrarca, Wyatt, Gascoigne, Spenser, Lodge und Drayton gestellt, zum Theil mit vollständiger Wiedergabe des Textes. Von diesen war das Wyatt'sche eine Uebersetzung des Petrarkischen Sonetts, das von Drayton eine in demselben Stile antithetischer Künstelei gehaltene Nachahmung, die man trotz der Abweichungen des Ausdrucks eine sklavische nennen muß. Das 75. Sonett von Shakespeare hatte mit keinem der genannten auch nur eine entfernte Aehnlichkeit; es zeigte vielmehr, wie hoch sich Shakespeare auch als Lyriker über die bedeutendsten Dichter erheben kann; es war eine classische Darstellung der Liebesleidenschaft, zu der die eine oder andere Schöpfung seiner Vorgänger ihm möglicherweise die Anregung gegeben hatte. Shakespeare hatte aber für dieses Gedicht in seinen Vorgängern so wenig Vorbilder, daß wir mit Bezug auf einen Theil der Dichter weit eher berechtigt wären, an abschreckende Beispiele zu denken.

Diese Berechtigung haben wir jedenfalls bei dem 130. Sonett, das die Schönheit der Geliebten feiert, aber keineswegs, wie die Andern, Petrarca, Sidney, Greene, Lodge, Spenser, „in Anhäufungen prunkender Vergleiche“. (S. Herrig's Archiv LXI, 393 ff.)

So ist es auch unmöglich, in dem wundervollen 98. Sonett, das die Trauer des Liebenden mitten in aller Frühlingslust besingt, eine Abhängigkeit von Dante, Petrarca, Surrey, Sidney, Lodge, Edwards, Daniel zu entdecken (Herrig's Archiv LXII, 5 ff.), die dasselbe Thema behandeln. Shakespeare macht ihnen Allen trotz der Vortrefflichkeit ihrer Leistungen die Palme streitig.

Dagegen können wir nicht umhin, das 99. Sonett, das die Schönheit der Geliebten in Blumen-Vergleichen feiert, für eine zum Theil unselbstständige Leistung zu erklären. Das daneben gestellte Sonett Constable's (s. Herrig's Archiv LXII, 9) hat offenbar Shakespeare nicht bloß die Anregung gegeben, sondern ist ihm auch in der Darstellung, in der Wahl

der Vergleiche ein Vorbild gewesen. Von einer sklavischen Nachahmung, wie wir sie Drayton Petrarca gegenüber zuerkennen mußten, kann aber auch hier nicht die Rede sein: denn Constable's Sonett ist erfüllt von dem Schwulst und der thörichten „Conceitfulness“, die seiner Muse überhaupt eigen sind, während Shakespeare mit Vermeidung dieser Fehler daraus eines seiner zartesten, anmuthigsten Gedichte geschaffen hat.

Es wird also darauf ankommen, in Fällen, wo eine Anlehnung Shakespeare's an Daniel wahrscheinlich ist, zu bestimmen, ob der Letztere ihm durch einzelne Sonette die Anregung gegeben hat, selbstständig etwas Besseres oder gleich Gutes zu leisten; ob er nicht bloß ideel, sondern auch mit Rücksicht auf die Form ihm Vorbild gewesen ist, oder ob eine vollkommene Nachahmung stattgefunden hat.

Die wesentlichsten Uebereinstimmungen mit Daniel finden sich in den ersten 19 Sonetten, in denen Shakespeare seinen Freund auffordert, sich zu verheirathen und Kinder zu erzeugen, damit seine Schönheit nicht ungenutzt verloren gehe; andrerseits aber ihm verspricht, seine Schönheit, auch wenn sie ohne Erben stirbt, in seinen Liedern zu verewigen. Bei Daniel finden wir einen ähnlichen Cyklus von 8 Sonetten, 33—40, die ebenfalls die Geliebte auffordern, sich der Liebe hinzugeben, so lange sie noch jung ist, und ihr Unsterblichkeit verheißen.

1. Sonett 34 und 35 von Daniel gehören zusammen, sie behandeln dasselbe Thema, das im Schlußverse des ersteren und im Anfangsverse des letzteren seinen gleichlautenden Ausdruck findet:

But love, whilst that thou may'st be loved again.

Die Gedanken dieser beiden Sonette finden wir nun bei Shakespeare in den Sonetten 1—7 wieder: zum Theil dienen sie ihm zur Ausführung seines Themas, zum Theil sind sie selbst Thema. Eine absolute Nachbildung — sei es nun auf Seiten Daniel's oder Shakespeare's — können wir nicht constatiren, selbst nicht bei den Sonetten 5 (Shakespeare) und 34 (Daniel), die in den ersten beiden Quatrains inhaltlich übereinstimmen. Wir stellen die beiden Sonette zur Vergleichung vollständig hierher, zumal das Daniel'sche eine der besten Leistungen dieses Dichters ist.

Look, Delia, how w'esteem the half-blown rose,
The image of thy blush and summer's honour;
Whilst yet her tender bud doth undisclose
That full of beauty Time bestows upon her.
No sooner spreads her glory in the air,
But straight her wide-blown pomp comes to decline;
She then is scorn'd that late adorn'd the fair;

So fade the roses of those cheeks of thine.
No April can revive thy wither'd flowers,
Whose springing grace adorns thy glory now;
Swift speedy Time, feather'd with flying hours,
Dissolves the beauty of thy fairest brow:
Then do not thou such treasures waste in vain,
But love whilst that thou may'st be loved again.

Daniel 34 (auch bei Ellis II, 316).

Those hours, that with gentle work did frame
The lovely gaze where every eye doth dwell,
Will play the tyrants to the very same,
And that unfair which fairly doth excel:
For never-resting time leads summer on
To hideous winter, and confounds him there;
Sap check'd with frost, and lusty leaves quite gone,
Beauty o'ersnow'd, and bareness everywhere:
Then, were not summer's destillation left,
A liquid prisoner, penn'd in walls of glass,
Beauty's effect with beauty were bereft,
Nor it, nor no remembrance what it was:
But flowers distill'd, though they with winter meet,
Leese but their show; their substance still lives sweet.

Shakespeare 5.

Wir sehen, der Schluß ist bei Shakespeare verschieden; er verwendet in den ersten beiden Quatrains denselben Gedanken, den wir bei Daniel finden, um daran die an den Freund gerichtete Aufforderung zur Fortpflanzung zu knüpfen.

Die beiden Verse Daniêl's

Swift speedy Time, feather'd with flying hours,
Dissolves the beauty of the fairest brow,

sehen wir noch einmal in schöner und in selbstständiger Weise ausgeführt in den beiden ersten Quatrains des 2. Sonettes; der Schluß folgt dann wieder dem veränderten Ziele des Dichters, ebenso wie beim 5., von dem es ja nur eine andere Modulation ist.

Der Gedanke

O let not then such riches waste in vain

ist das Thema des 1. Shakespeare'schen Sonetts, in dessen 12. Verse er anklingt

Within thine own bud buriest thy content
And, tender churl, makest waste in niggarding.

Und das 4. beginnt

Unthrifty loveliness, why dost thou spend
Upon thyself thy beauty's legacy.

. . . .

Then, beauteous niggard, why dost thou abuse
The bounteous largess given thee to give?

Das 1. und 4. Sonett gehören ebenso genau zusammen wie das 2. und 5.[1])

Den thematischen Schlußvers des 34. Daniel'schen Sonetts

But love whilst that thou may'st be lov'd again

finden wir in den zwei ersten Versen des 3. Shakespeare'schen, zweckentsprechend abgeändert, wieder:

Look in thy glass, and tell the face thou viewest
Now is the time, that face should form another.

An den Anfang des 35. Sonetts (Daniel) erinnern die ersten Verse des 6. (Shakespeare): (Daniel)

But love whilst that thou may'st be lov'd again,
Now whilst the May hath fill'd thy lap with flowers,
Now whilst thy beauty bears without a stain,
Now use thy summer smiles, ere Winter lowers.

(Shakespeare)

Then let not winter's ragged hand deface
In thee thy summer.

Die folgenden Verse aus demselben Sonette Daniel's

Now joy thy time before thy sweet be done,
And, Delia, think thy morning must have night,
And that thy brightness sets at length to West

sind dagegen das Thema des schönen 7. Sonetts von Shakespeare:

Lo! in the orient when the gracious light
Lifts up his burning head, each under eye
Doth homage to his new-appearing sight,
Serving with looks his sacred majesty;
And having climb'd the steep-up heavenly hill,
Resembling strong youth in his middle age,
Yet mortal looks adore his beauty still,

---

[1]) Mit jenen bildet das 3. und 10., die denselben Gegenstand nur in verändertem Tone behandeln, einen Cyklus, was der Dichter auch durch die inhaltlich und dem Reime nach zusammenhängenden Schlußcouplets angedeutet hat:

4. *Thy unused beauty must be tomb'd with thee,*
Which, used, lives th'executor to be.

1. *Pity the world, or else this glutton be,*
To eat the world's due, by the grave and thee.

10. *Make thee another self, for love of me,*
That still may live in thine or thee.

3. *But if thou live, remember'd not to be,*
Die single, and thine image dies with thee

Attending on his golden pilgrimage:
But when from high-most pitch with weary car,
Like feeble age, he reeleth from the day,
The eyes, 'fore duteous, now converted are
From his low tract, and look another way.
So thou, thyself out-going in thy noon,
Unlook'd on diest, unless thou get a son.

Dasselbe Bild hat Shakespeare im 73. Sonett verwerthet:

In me thou see'st the twilight of such day
As after sunset fadeth in the west.

Nun finden wir aber bei Shakespeare diese Gedanken schon in Dichtungen, die möglicherweise schon vor 1592 verfaßt wurden. So treffen wir den Gedanken des 1. Sonetts in *Venus and Adonis* (129):

Make use of time, let not advantage slip;
Beauty within itself should not be wasted:
Fair flowers that are gather'd in their prime
Rot and consume themselves in little time.

Die andern zahlreichen Anklänge von *Venus and Adonis* an die ersten 19 Sonette (V. 130. 168. 171. 757. 763. 1020. 1077. 1080) machen es ebenso sehr wahrscheinlich, daß die Sonette vor jenem epischen Gedichte geschrieben sind — wie es doch wohl wahrscheinlich ist, daß die selbstständige dichterische Darstellung eines Gedankens seiner gelegentlichen, nebensächlichen Verwendung, die Behandlung eines Gedankens als poetischen Zweckes seiner Verwerthung als poetischen Mittels vorausgehen wird.

Auch Romeo bietet verschiedene Parallelstellen. So antwortet Romeo auf Benvolio's Frage:

Then she hath sworn that she will still live chaste?

mit Bezug auf seine erste Geliebte (I, 1, 224):

She hath, and in that sparing makes huge waste,
For beauty starved with her severity
Cuts beauty off from all posterity (Sonett 1.)

und I, 1, 221:

O, she is rich in beauty, only poor,
That when she dies with beauty dies her store. (Sonett 4.)

So findet sich das Bild von der destillirten Rose (Sonett 5) auch im *Midsummer Night's Dream* auf die eheliche Fruchtbarkeit angewendet. Theseus sagt in Bezug auf klösterliches Leben (I, 1, 74):

Thrice-blessed they that master so their blood,
To undergo such maiden pilgrimage;
But earthlier happy is the rose distill'd,
Than that which withering on the virgin thorn
Grows, lives, and dies in single blessedness.

An Sonett 13 erinnert wieder die Stelle (I, 1, 47):

To you your father should be as a god;
One that composed your beauties, yea, and one
To whom you are but as a form in wax
By him imprinted.

Aehnlich sagt die Amme in Titus Andronicus, welche Aaron sein Kind bringt (IV, 2, 69):

The empress sends it thee, thy stamp, thy seal.

(Vergl. Sonett 11.)

Meine persönliche Ueberzeugung, welche, abgesehen von der Stil-Gleichheit in den in Parallele gestellten Dichtungen, besonders durch die angeführten fast wörtlichen Uebereinstimmungen[1]) gestützt wird, ist, daß diese 19 Sonette zu den frühesten gehören und an Jugendlichkeit nur noch von den Venus-Adonis-Sonetten des 'Passionate Pilgrim' übertroffen werden. Jedenfalls dürfte die Möglichkeit, daß sie vor 1592 verfaßt sein können, wohl kaum wirksam bestritten werden können. Dann aber ist es ungleich wahrscheinlicher, daß Shakespeare, der diese Gedanken in so ausführlicher, mannigfaltiger Weise, in so verschiedenen Dichtungen, also offenbar mit persönlicher Vorliebe behandelt, der Originaldichter ist.

2. Wir kommen nun zu den Sonetten, in denen Daniel seiner Geliebten und damit sich selbst Unsterblichkeit in seinen Versen verspricht. Hier heben sich zunächst drei Sonette heraus, die inhaltlich eine Gruppe bilden. Sie schildern alle das auch der Geliebten bevorstehende Verblühen ihrer Schönheit und knüpfen daran die Verheißung, daß diese Schönheit dennoch in des Dichters Versen ewig leben würde. Wir lassen sie, zum Theil auch ihrer Schönheit wegen, ganz folgen:

36.

When men shall find thy flower, thy glory pass,
And thou with careful brow sitting alone
Received hast this message from thy glass,
That tells the truth, and says that all is gone;
Fresh shalt thou see in me the wounds thou madest, (Tasso II, 5—8.)
Though spent thy flame, in me the heat remaining,
I that have lov'd thee thus before thou fadest,
My faith shall wax, when thou art in thy waining.[2])

[1]) Vergleiche noch die folgenden ebenfalls z. Th. wörtlichen Parallelstellen zu diesem ganzen Cyclus: zu Sonett 10 *Two Gentlemen* V, 4, 6; zu 11 *Love's L. L.* II, 1, 10; 13 Pericles II, 4, 36; 14 *Love's L. L.* IV, 3, 350, *Two Gentlemen* II, 7, 74; 15 Rich. III, IV, 4, 16; 18 Rom. II, 3, 5; 19 *Love's L. L.* I, 1, 4, 104 (s. S. 174); Rom. I, 2, 10.

[2]) Die Reime dieses Quatrains erfordern offenbar die Beibehaltung der Daniel'schen Schreibung dieses Wortes; *a* hat zu jener Zeit einen andern Laut als *ai*.

12—14. *The world shall find this miracle in me,*
That fire can burn when all the matter is spent:
Then what my faith hath been, thy self shall see,
I, 9. 12. *And that thou wast unkind, thou may'st repent.*
Thou may'st repent that thou hast scorn'd my tears,
When winter snows upon thy golden hairs.

37.

When winter snows upon thy golden hairs,
And frost of age hath nipp'd thy flowers near,
Shakesp. LXIII, 4—7. *When dark shall seem thy day that never clears,*
And all lies wither'd that was held so dear:
Tasso II, 9. *Then take this picture which I here present thee,*
Limn'd with a pencil not all unworthy;
Here see the gifts that God and nature lent thee,
Here read thyself, and what I suffer'd for thee.
This may remain thy lasting monument,
Which happily posterity may cherish,
These colours with thy fading are not spent,
These may remain when thou and I shall perish.
If they remain, then thou shalt live thereby,
They will remain, and so thou canst not die.

33.

Tasso I, 1, 2. *I once may see when years shall wreak my wrong,*
II, 1—4. *When golden hairs shall change to silver wire;*
And those bright rays that kindle all this fire
Shall fail in force, their working not so strong.
Then Beauty (now the burthen of my song)
Whose glorious blaze the world doth so admire,
Must yield up all to tyrant Time's desire;
I, 5—6. *Then fade those flowers that decked her pride so long.*
Then, if she grieve to gaze her in her glass,
Which then present her winter-wither'd hue,
Go you, my verse, go tell her what she was;
For, what she was, she best shall find in you.
Your fiery heat lets not her glory pass,
I, 14. *But (Phoenix-like) shall make her live anew.*

Die große Aehnlichkeit mit einigen Sonetten Shakespeare's fällt in die Augen; lesen wir z. B. Sonett 63:

Against my love shall be, as I am now,
With Time's injurious hand crush'd and o'erworn,
When hours have drain'd his blood and fill'd his brow
Daniel XXXVII, 3, 4. *With lines and wrinkles; when his youthful morn*
Hath travell'd on to age's steepy night;
And all those beauties whereof now he's king,
Are vanishing, or vanish'd out of sight;
Stealing away the treasure of his spring;

For such a time do I now fortify
Against confounding age's cruel knife,
That he shall never out from memory
My sweet love's beauty, though my lover's life:
His beauty shall in these black lines be seen,
And they shall live, and he in them still green.

und 104:

To me, fair friend, you never can be old,
For as you were when first your eye I ey'd,
Such seems your beauty still. Three winters cold
Have from the forests shook three summers' pride;
Three beauteous springs to yellow autumn turn'd
In process of the seasons have I seen;
Three April perfumes in three hot Junes burn'd,
Since first I saw you fresh, which yet are green.
Ah! yet doth beauty, like a dial-hand,
Steal from his figure, and no pace perceiv'd;
So your sweet hue, which methinks still doth stand,
Hath motion, and my eye may be deceiv'd:
For fear of which hear this, thou age unbred,
Ere you were born, was beauty's summer dead.

Wer wäre hier nicht versucht zu behaupten, daß 37 und 33 (Daniel) für 63 (Shakespeare), und 36 (Daniel) für 104 (Shakespeare) Vorbilder gewesen wären, oder umgekehrt. Dazu behandelt Shakespeare dasselbe Thema von der verewigten Jugend seines Freundes, von seiner Unsterblichkeit noch in 4 anderen Sonetten (15. 19. 54. 60), und in 3 Sonetten (2. 5. 12) knüpft er an ganz ähnliche Schilderungen des kommenden Alters die Aufforderung zur Fortpflanzung.

V, 4—8.

[*Those hours etc. will play the tyrants.*]
And that unfair which fairly doth excel:
For never-resting time leads summer on
To hideous winter, and confounds him there:
Daniel XXXVII, 1, 2. { *Sap check'd with frost, and lusty leaves quite gone,*
Beauty o'ersnow'd, and bareness everywhere. } Tasso I, 5. 6.

XII, 1—4.

When I do count the clock that tells the time,
Daniel XXXVII, 3. *And see the brave day sunk in hideous night;*
When I behold the violet past prime,
1. *And sable curls all silver'd o'er with white* . . . Tasso I, 3.

Dennoch dürfen wir unsere Entscheidung nicht fällen, bevor wir nicht 2 Sonette von Tasso (Förster S. 36. 37) in Betracht gezogen haben, die wir hier folgen lassen.

I.

Daniel XXXIII, 1.	Dereinst schon werd' ich von der Zeit verheeret, Zur Rache mir, die hohen Reize sehen;
Shakesp. XII, 4.	Sehn, wie die Haar' ergraut und schmucklos stehen, Die Kunst und Himmel kraust und goldig kläret;
Daniel XXXIII, 8-10.	Sehen der Wangen Rosenflor zerstöret, Den Winter Schnee und Reif hernieder wehen! Dann wird in ihr der eitle Stolz vergehen, Die mehr nur haßt, je mehr sie wird geehret.
XXXVI, 12—13.	Die Reu' allein dann über ihre Schöne Wird dauern, sieht sie Keinen mehr umschlungen Von Knoten, die sie scherzend wob zusammen. Und wie sie mich verschmähe jetzt und höhne, Einst wünschet sie, daß ihr, von mir besungen,
XXXIII, 14.	Dem Phönix gleich, Verjüngung werd' in Flammen.

II.

Daniel XXXIII, 2—4.	Wenn diesen Lichtern, diesem Haar entschwunden Das helle Gold, der Funken heißes Sprühen, Und scharfe Waffen, schönem Blick verliehen, Von Jahren abgestumpft sind und gebunden,
XXXVI, 5—8.	Dann wirst Du frisch noch sehen meine Wunden, Mir nicht, wie Dir, versiegt der Flamme Glühen. Nen werden alle Liebeslaut' erblühen Zu Deinem Preis, wie in den alten Stunden.
XXXVII, 5, 6.	Dem Maler gleich, der, was die Zeit begangen, Bessert, werd' ich in hohen Sängen zeigen Und unverkürzet Deiner Schönheit Wehen.
XXXVI, 9, 10.	Dann wird sich's weisen, daß ob Waffenneigen Wunde nicht heilt und Zunder Glut empfangen, Die lebt, wann ausgelöscht, wer sie gegeben.

Man vergleiche nun die Uebereinstimmungen zwischen Daniel's und Tasso's Sonetten, so ergiebt sich als zweifellos, daß Daniel im 33. das 1. von Tasso, im 36. das 2. nachgeahmt hat.

Wie stellt sich nun Shakespeare zu diesen beiden Dichtern? Vom 104. Sonett werden wir unter keinen Umständen behaupten können, daß Daniel sein Muster ist. Denn wörtliche Uebereinstimmungen giebt es nicht, und die stoffliche Anregung konnte er mindestens ebenso gut aus Tasso nehmen. Das 63. Sonett hat allerdings einige Verse, welche an Daniel anklingen — es handelt sich nur um das Bild von Tag und Nacht, das wir in Tasso nicht wiederfinden. Dagegen verrathen die inhaltlich gleichen Verse von 5 und 12 (Shakespeare) eine bedeutende Aehnlichkeit mit Tasso's erstem Sonett, so daß dessen Einwirkung ebenfalls wahr-

scheinlich wird.[1]) Freilich haben wir in keinem der Sonette Tasso's genau denselben Gedankengang des 63. Sonettes von Shakespeare, wie wir ihn

[1]) Wer an der Möglichkeit einer Einwirknng Tasso's anf Shakespeare zweifeln sollte, der vergleiche das 17. Sonett des Letzteren mit dem folgenden von Tasso (Förster S. 92):

Kein Meister wagt', im Bildniß abzuschatten
Dein Augenlicht, das Gold von Deinen Haaren,
Den Schatz nicht, den zwei Lippen offenbaren,
Noch Rosen, die mit Lilien sich gatten;
Nicht waren werth Metall- und Marmorplatten,
Dein Aug' nnd seinen Schimmer zu bewahren;
Drum, da die Kunst zu scheu und unerfahren
Zn solchem Werk', wollt' es Natur erstatten,
Und schuf aus Dir nnn selbst, aus Deinem Blute
Ein lebend Bild und ließ ob kleinem Mnnde
Holdsel'ge Dinge seltner Art entstehen;
Liebäugelnd siehst Dn's an mit frohem Muthe,
Und lächelnd hat es Dich erkannt znr Stnnde,
Und in dem Lächeln All' die Mntter sehen.

Ist hier nnr das Thema gleich —, die Kunst ist unfähig, Deine Schönheit nachzuschaffen, Das kann nur geschehen dnrch einen Sproß von Dir — so sind die Sonette 44 und 45 von Shakespeare eine znm Theil wörtlich anklingende Nachbildung des folgenden Sonetts von Tasso (Förster S. 17):

XLIV. Herrin, obwohl ein streng Geschick mir wehret,
Zu folgen Euch und hier mich hält in Schranken,
1. 2. 7. Doch zügelt Nichts den eilenden Gedanken.
Der nur bei Ench der Rnhe nicht entbehrct.
Er zög' mit Euch, ob ernst, ob froh ihr wäret;
7. Er folgt durch Flnt und Sand Euch sonder Wanken,
Wo Hügel ragen nnd wo Halme schwanken,
Wie wer im Wagenkampf zum Ziele führet;
Und sieht im Mutterhans Euch nun der Freude,
Bei lieben Freunden, nnd mit heitern Scherzen
Die Fluren rings begrüßen und mit Küssen.
XLV, 10—12. Ein Bote dann, der Neues thnt zu wissen,
Kehrt er und hält den irren Geist im Herzen,
XLIV, 9. So daß er drob erseufzt in tiefem Neide.

Wie nahe Shakespeare hier gerade Tasso steht, macht ein Vergleich mit dem Petrarkischen Urbilde dieses Sonetts erst recht deutlich (Theil 1, Son. 128):

Wohl magst Dn meine Hülle fernhin rollen,
Prachtvoller Po, mit Deinen starken Wogen;
Doch wird mein Geist, der nicht mit ihr gezogen,
Nicht Dir, noch andrer Macht Gehorsam zollen.
Nicht Kiel noch Steuer dreht er; doch mit vollen
Fittigen durch die Lnft, die ihm gewogen,

im 37. von Daniel wiederfinden. Dabei müssen wir aber bedenken, daß die Versicherung der ewigen Jugend, der Unsterblichkeit ein durchaus nicht ungewöhnliches lyrisches Object in jener Zeit war[1]), und daß Shakespeare also nicht Daniel, oder Daniel Shakespeare lesen mußte, um zur Ausführung dieses poetischen Gedankens angeregt zu werden. Möglich bleibt allerdings eine gegenseitige Anregung, nur stehen wir hier wieder vor der offenen Frage, wer der Anregende war. Daß Shakespeare sich alt nennt, hat für die Abfassungszeit des Sonettes nichts Beweisendes (vergl. S. 70 f.); im Uebrigen gehört es dem Tone und Inhalte nach mit jenen Jugend-Sonetten 1—19, speciell mit 5 und 19, in eine Zeit. — Jedenfalls ist Shakespeare von einer Nachdichtung, wie sie sich Daniel Tasso gegenüber erlaubt hat, freizusprechen.

Das 38. Sonett von Daniel, das sich mit den Worten „*Thou canst not die*" direkt an das 37. anschließt, wiederholt die Zusicherung der Unsterblichkeit, wenn auch der Dichter kein Petrarca ist und ihr nicht ein Monument setzen kann, wie es dessen Sonette für Laura sind.

Das 39. Sonett bittet die Geliebte, dem Dichter nicht zu zürnen, daß er ihre Schönheit der Welt enthüllt hat, ihr Name ist damit in Marmor gegraben.

3. Den Schluß dieses Cyclus bildet das schöne 40. Sonett:

Delia, these eyes, that so admire thine,
Have seen those walls which proud ambition rear'd
To check the world; how they entomb'd have lien
Within themselves, and on them ploughs have ear'd.

Zum goldnen Liebeszweig kommt er geflogen
Trotz Ruder, Segel, Wind und Wassers Grollen!
Du stolzer König aller Stromesfluthen,
Die Sonne suchend, wenn sie bringt den Morgen,
Im Westen lässest Du noch schön're Gluthen;
Mein irdisch Theil magst Du zu tragen sorgen,
Das andre schwebt auf Flügeln, die nie ruhten,
Zum lieben Thale, wo mein Glück geborgen.

So scheint auch der Gedanke Tasso's (Sonette, Förster S. 16):

In Euern Reiz verliebt erkennt mein Sinnen
Für minder schön, was rings sich zeigt den Blicken,
Und wollt' aus Tausend einen Leib es schmücken,
Nie könnt' es, was Euch wahrhaft glich', gewinnen

im 53. Sonette Shakespeare's ausgeführt zu sein.

[1]) Von ganz ähnlichem Inhalt ist ein kleines Gedicht von Thomas Lodge in „*The Phoenix' Nest*" (Ellis II, 293). Das Thema des 36. Sonetts finden wir wieder im 27. der *Amoretti* Spenser's, bei Constable (Ed. Hazlitt, Sonette aus Todd's Manuscript 3), in Drayton's *Ideas* (8. 16); Aehnliches ohne Hinweis auf die Unsterblichkeit bei Spenser, Son. 58. 79.

Yet never found that barbarous hand attain'd
The spoil of fame deserv'd by virtuous men;
Whose glorious actions luckily have gain'd
The eternal annals of a happy pen.
And therefore grieve not, if thy beauties die;
Though time do spoil thee of the fairest veil
That ever yet cover'd mortality,
And must enstar the needle and the rail,
That grace which doth more than enwoman thee,
Lives in my lines and must eternal be.

Auch dieses Sonett erinnert ohne Weiteres an eine ganze Reihe von Shakespeare's Sonetten, welche die allgemeine Vergänglichkeit schildern, dem Freunde aber Unsterblichkeit im Liede versprechen. Es sind 55. 60. 64. 65. Inhaltlich am nächsten steht Daniel das letzte:

Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea,
But sad mortality o'ersways their power,
How with this rage shall beauty hold a plea,
Whose action is no stronger than a flower?
O! how shall summer's honey breath hold out
Against the wrackful siege of battering days,
When rocks impregnable are not so stout,
Nor gates of steel so strong, but Time decays?
O fearful meditation! where, alack,
Shall Time's best jewel from Time's chest lie hid?
Or what strong hand can hold his swift foot back?
Or who his spoil of beauty can forbid?
O, none, unless this miracle have might,
That in black ink my love may still shine bright.

Ihm sehr verwandt ist 60, und Anklänge an Daniel enthalten die Verse von 55:

5 *When wasteful war shall statues overturn*[1])
And broils root out the work of masonry

und von 64:

2 *When sometime lofty towers I see down-raz'd*
And brass eternal slave to mortal rage.

Wir haben hier weder in dem Stile, noch in den Parallelstellen[2]) der Sonette einen Anhaltepunkt für die Annahme, daß sie zu den

[1]) Ganz ähnlich Spenser, Son. 69.

[2]) Sie kommen vielmehr nur in späteren Stücken vor; in Henry IV., II part (III, 1, 45) spricht der König:

O heaven! that one might read the book of fate;
And see the revolution of the times
Make mountains level, and the continent,
Weary of solid firmness, melt itself

frühesten Erzeugnissen des Dichters gehören und etwa vor 1592 geschrieben sind.

Was aber die Sonette 60 und 64 betrifft, so scheint es mir thöricht, überhaupt von Vorbildern zu sprechen, die Shakespeare für sie gehabt haben könnte. Mochte er die stoffliche Anregung hernehmen, wo er wollte, aus andern Dichtern oder aus sich selbst — sie bleiben darum doch Shakespeare's originalste Erzeugnisse. Denn nur in der Tiefe und Schönheit des eignen Herzens konnte er den Ton jener einfachen Erhabenheit finden, die sie über alle zeitgenössischen Producte, vielleicht einige Sonette Michelangelo's ausgenommen, hinaushebt, die sie unvergänglich macht. Für die stoffliche Anregung aber war er keineswegs auf Daniel allein angewiesen. Inhaltlich näher steht dem 65. Sonett von Shakespeare das 12. Sonett des 3. Theiles von Petrarca wenigstens insofern, als dieser hier seinem Freunde Pandolfo Malatesta mit demselben Hinblick auf die allgemeine Vergänglichkeit die Unsterblichkeit verspricht:

[Mein Herz heißt mich] dauernd allen Landen
In diesen Blättern deinen Ruhm zu sagen;
Nicht Marmor kann so treu den fernsten Tagen
Verkünden, was die unsern glorreich fanden.
. . . .
O mein Pandolfo, schwach sind solche Werke
Und währen kurz. Uns aber fiel zum Lose,
Durch Wort und Lied Unsterblichkeit zu geben.

In einem Gedichte von Edwards, einem der frühesten Lyriker (bei Campbell II, 130), heißt es:

The mountains high, whose lofty tops do meet the haughty sky;
The craggy rock, that to the sea free passage doth deny;

Into the sea, and, other times, to see
The beachy girdle of the ocean
Too wide for Neptune's hips; how chances mock
And changes fill the cup of alternation
With divers liquors!

und Prospero im Tempest (IV, 148):

. . . . *These our actors,*
As I foretold you, were all spirits and
Are melted into air, into thin air:
And, like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve.
And, like this unsubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind.

The aged oak, that doth resist the force of blustring blast;

. . . .

Then these, I say, and thousands more, by tract of time decay,
And, like to time, do quite consume, and fade from form to clay;
But my true heart and service vow'd shall last time out of mind,
And still remain, as thine by doom, as Cupid hath assign'd.

Und was das Versprechen der Unsterblichkeit anbetrifft, so möchten sich wenige Sonettisten finden, die es dem geliebten Gegenstande nicht gegeben. Vergl. Petrarca, I. Son. 151, II. Son. 55; Michelangelo (bei Harrys), Sonett 22; Spenser's *Amoretti*, 69. 75; Drayton's *Ideas* 6. 44. Schon in Tottel's *Miscellany* heißt es in einem Gedichte von unbekanntem Verfasser („*A praise of his Lady*"):

This gift alone I shall her give,
When death doth what he can:
Her honest fame shall ever live,
Within the mouth of man.

Auch werden die Klassiker für diese ganze Gedankenreihe zahlreiche Anregungen bieten. Zum 55. Sonett führt Malone Verse aus Ovid an:

Jamque opus exegi, quod nec Jovis ira nec ignis
Nec poterit ferrum, nec edax abolere vetustas.

So darf man wohl auch an das Horazische

Exegi monumentum aere perennius

erinnern. Und schließlich dürfen wir bei Gedichten des Renaissance-Zeitalters, die von der Unsterblichkeit des oder der Geliebten handeln — sei es nun indem sie zur Fortpflanzung auffordern, oder ihn im Liede zu verewigen versprechen — auch Plato als Quelle nicht außer Acht lassen.

Ich habe (Herrig's Archiv, LXI, 193 und an anderen Stellen) mehrfach auf Beziehungen zu Plato bei Shakespeare und anderen Dichtern der Renaissance hingewiesen und die Möglichkeit derselben auch zu erklären versucht. Für die in diesen Sonetten enthaltenen Gedanken führe ich einige Stellen aus dem Symposion an. Nach Diotima, von der sich Socrates über das Wesen der Liebe unterrichten läßt, ist sie das Verlangen zur „Zeugung des Schönen sowohl in Bezug auf den Körper als auf die Seele (τόκος ἐν καλῷ καὶ κατὰ τὸ σῶμα καὶ κατὰ τὴν ψυχήν)" — und zwar deshalb, „weil die Zeugung etwas immerfort Werdendes und Unsterbliches ist für Sterbliches." Das Ziel der Liebe ist also Unsterblichkeit. (Kap. 25.) „Denn auf diese Weise wird alles Sterbliche erhalten, nicht dadurch, daß es durchaus immer dasselbe ist, wie das Göttliche, sondern dadurch, daß das Verschwindende und Veraltende ein anderes Neues zurückläßt, wie es selbst war. Durch diese Vorrichtung hat das Sterbliche Theil an der Unsterblichkeit, der

Körper sowohl als alles Uebrige." (Kap. 26.) — Es giebt nun zweierlei Arten von Liebe: „Die Einen, welche körperlich schwanger sind, wenden sich lieber zu den Weibern und folgen in der Weise ihrem Liebestriebe, daß sie sich durch Kinderzeugen Unsterblichkeit, Andenken, Glückseligkeit, wie sie meinen, für alle folgende Zeit verschaffen; die seelisch schwangeren — denn es giebt solche, welche noch mehr schwanger in ihrer Seele sind, als in ihren Körpern, in dem, was der Seele zu empfangen und zu tragen geziemt" — sie werden suchen, durch Erzeugung von „Weisheit und jeder anderen Tugend" sich unsterblich zu machen. Als solche Erzeuger und Liebhaber werden vor Allem die Dichter genannt, und die Künstler — und diese Art Liebe, die sich auch nach schönen Körpern umsieht zur Erzeugung des Schönen, wird weit höher gestellt als jene andre, deren Endziel Erzeugung leiblicher Kinder ist. (Kap. 27.)

Man muß sich sehr hüten, diese Gedichte bloß vom modernen Standpunkt, ohne Rücksicht auf die Gedankenzüge der Renaissance beurtheilen zu wollen, und etwa in Gedichten, welche an den Preis der Schönheit eines Jünglings die Aufforderung zur Fortpflanzung knüpfen, den Ausfluß einer nicht controllirten, auf falschen Bahnen wandelnden Sinnlichkeit zu sehen, andere, welche die Unsterblichkeit im Liede versprechen, als einen Beweis unberechtigter Eitelkeit des Dichters aufzufassen. Die Liebe — auch die geschlechtliche — ist der Renaissance in gewissem Sinne etwas Heiliges, selbstverständlich nicht als Sinnengenuß, sondern als Vermittlerin der Unsterblichkeit. Und wenn auch manche Shakespeareforscher in dem Bemühen, Shakespeare zum Kenner der platonischen Liebesphilosophie zu machen, einen ebenso verfehlten Versuch zu sehen scheinen, als wenn man seine Religiosität in die Grenzen orthodoxen Katholiken- oder Protestantenthums bannen will — für die Fortpflanzungs-Sonette, die unserm modernen Denken ein schwer zu lösendes Räthsel bieten, bleibt doch der Platonismus Shakespeare's die einfachste, würdigste, die einzig mögliche Erklärung.

4. Auch Daniel hat unter seinen Sonetten Trennungslieder, die uns wieder in Versuchung bringen könnten, in ihm den Anreger jener betreffenden herrlichen Sonette Shakespeare's zu sehen. Das 49. Sonett, das die Ueberschrift *„At the Author's going into Italy"* trägt, enthält folgende Verse:

O whither (poor forsaken) wilt thou go,
To go from sorrow and thine own distress;
When every place presents like face of woe,
And no remove can make thy sorrow less?

Bei Shakespeare, Sonett 50, lesen wir:

How heavy do I journey on the way,
When what I seek (my weary travel's end)
Doth teach that ease and that repose to say,
"Thus far the miles are measur'd from thy friend!" [1])
. . . .
My grief lies onward, and my joy behind.

Sollte hier überhaupt eine Nachahmung von Seiten Shakespeare's vorliegen, so ist es doch viel wahrscheinlicher, daß ihm jenes schöne Sonett Petrarca's (Th. I, Son. 11) vorgeschwebt hat, das er im Beginn einer größeren Reise durch Frankreich und Deutschland von Avignon aus 1333 gemacht haben soll:

Bei jedem Schritte kehr' ich mich zurücke
So herzlich müde, daß ich kaum mich trage,
Dann labt mich Deine liebe Luft; ich sage:
„Weh mir!" wenn ich den Fuß nur weiter rücke.
Bedenk' ich, daß ich geh' von meinem Glücke,
Wie lang der Weg, wie kurz die Lebenstage;
So heft' ich meine Sohlen fest, und schlage
Zu Boden bleich und schen die nassen Blicke.

5. Die Verse desselben 49. Sonetts von Daniel:

Care-charmer Sleep, son of the sable Night,
Brother to death, in silent darkness born:
Relieve my languish, and restore the light,
With dark forgetting of my cares return!
And let the day be time enough to mourn

erinnern lebhaft an das 28. Sonett Shakespeare's:

How can I then return in happy plight,
That am debarr'd the benefits of rest?
When day's oppression is not eas'd by night,
And day by night, and night by day oppress'd.

Aber auch gerade für dieses Thema — die fern von der Geliebten verbrachten schlaflosen, sehnsuchtsreichen Nächte — finden wir von vielen Sonettisten behandelt: so von Spenser im 86. Sonett der Amoretti, von Sidney in den Sonetten 88. 89. 98. 99 (Ed. Grosart), von Surrey (Ed. Nott, Son. 2 nnd 10), von Petrarca (Th. I, Canzone 4, Str. 5; Son. 161. 168. 178). Am nächsten dem Shakespeare'schen Sonett,

[1]) Vergl. in Richard II. die Worte Bolingbroke's (I, 3, 268):
Nay, rather every tedious stride I make
Will but remember me what a deal of world
I wander from the jewels that I love.

und näher als das Daniel'sche, kommt das 89. von Sidney, das zum Vergleiche hier ganz folgen mag:

Now that of absence the most irksome night
With darkest shade doth overcome my day;
Since Stella's eyes, wont to give me my day,
Leaving my hemisphere, leave me in night;
Each day seems long, and longs for long-stay'd night;
The night, as tedious, wooes the approach of day;
Tired with the dusty toils of busy day,
Languish'd with horrors of the silent night;
Suffering the evils both of day and night,
While no night is more dark than is my day.
Nor no day hath less quiet than my night:
With such bad mixture of my night and day,
That living thus in blackest winter night,
I feel the flames of hottest summer day.

6. Das 53. Sonett Daniel's gleicht inhaltlich dem 21. von Shakespeare. Daniel versichert, er will der Geliebten nicht schmeicheln, wie es Andre zu thun pflegen; er will nur ihren wirklichen Werth besingen. Das Gedicht schließt:

For God forbid I should my papers blot
With mercenary lines, with servile pen.

Aehnlich Shakespeare:

So is it not with me as with that Muse
Stirr'd by a painted beauty to his verse,
Who heaven itself for ornament does use.
And every fair with his fair doth rehearse;
Making a couplement of proud compare,
With sun and moon, with earth and sea's rich gems.
With April's first-born flowers and all things rare
That heaven's air in this huge rondure hems:
O let me, true in love, but truly write.
. . . .
Let them say more that like of hearsay well;
I will not praise that purpose not to sell.

Ebenso Sonett 102:

That love is merchandiz'd whose rich esteeming
The owner's tongue doth publish everywhere.

In Love's Labour's Lost sagt Biron (IV, 3, 239):

Fie, painted rhetoric! O, she needs it not:
To things of sale a seller's praise belongs.

und Paris in Bezug auf Helena (Troilus IV, 1, 77):

But we in silence hold this virtue well,
We'll but commend what we intend to sell.

Antonius (Ant. Cleop. I, 1, 15):

There's beggary in the love that can be reckon'd.

Man lese nun neben diesem Sonett das 3. von Sidney, und es kann kein Zweifel mehr sein, daß Daniel die Anregung zu dem Shakespeare'schen Sonett nicht gegeben hat:

Let dainty wits cry on the Sisters nine,
That, bravely mask'd, their fancies may be told;
Or, Pindar's apes, flaunt they in phrases fine,
Enam'ling with pied flowers their thoughts of gold;
Or else let them in statelier glory shine,
Ennobling new-found tropes with problems old;
Or with strange similes enrich each line,
Of herbs or beasts which Ind or Afric hold.
For me, in sooth, no Muse but one I know;
Phrases and problems from my reach do grow;
And strange things cost too dear for my poor sprights:
How then? even thus — in Stella's face I read
What Love and Beauty be; then all my deed
But copying is, what, in her, Nature writes.

Das 15. Sonett behandelt denselben Gegenstand in ganz ähnlicher Weise:

Ye that do dictionary's method bring
Into your rhymes, running in rattling rows . . . .

William Smith hat in seiner „*Chloris*" (1596. Ellis II) ein Sonett von ganz demselben Inhalt.

Ziehen wir nun das Resultat aus diesen verschiedenen Sonett-Parallelen, so ergiebt sich Folgendes: Für die drei Sonette 50. 28. 21 (unter 4. 5. 6.) fanden wir Sonette von Sidney und Petrarca, die den Shakespeare'schen zweifellos näher standen als die betreffenden von Daniel; zu ihnen hatte dieser also nicht die Anregung gegeben. Bei Sonett 65 (3.) machten es die mannigfachen ähnlichen Gedichte anderer Dichter durchaus zweifelhaft, daß die Anregung allein von Daniel ausgegangen sein sollte. Bei den Sonetten 63. 104., sowie 5 und 12 (2.) konnten wir nicht entscheiden, ob Tasso oder Daniel unserm Dichter die Ideen zu ihnen gereicht habe, zumal sie mit zu den Jugend-Gedichten gehören und vor dem Erscheinen der Delia (1592) gedichtet sein können. Ebenso wenig berechtigt waren wir — gerade aus diesem letzteren Grunde und wegen der zahlreichen Parallelstellen in *Venus and Adonis* und den frühesten Dramen — in den Fortpflanzungs-Sonetten eine Nachahmung, oder Ausgestaltung Daniel'scher Gedanken zu sehen.

So können wir denn in drei Fällen, trotz der ins Auge fallenden inhaltlichen Uebereinstimmung zwischen Shakespeare und Daniel, nach-

weisen, daß der Letztere keinen Einfluß auf unseren Dichter gehabt hat. In den andern Fällen war eine direkte Abhängigkeit Shakespeare's von Daniel mehr oder weniger unwahrscheinlich. In keinem Falle aber konnte von einer sklavischen Nachahmung irgend eines Musters, sondern nur von einer dichterisch selbstständigen, die Originale meist übertreffenden Verwerthung fremder Ideen die Rede sein. Ist man also überhaupt nicht berechtigt von einem Vorbilde Shakespeare's, des Lyrikers, zu sprechen, so wird es sich noch weniger beweisen lassen, daß unser Dichter in seiner jugendlichen italienisirenden Periode Daniel näher gestanden habe als Petrarca, Tasso oder Sidney.

Sonettform.

Ist nun der Einfluß, den Daniel rücksichtlich des poetischen Gehalts auf Shakespeare in seinen Sonetten ausgeübt hat, sicher gering, so könnten Diejenigen vielleicht Recht haben, welche behaupten, daß er nach einer nebensächlichen Seite hin stärker gewesen sei: nach der Seite der poetischen Form. Beide Dichter haben die gleiche, von dem italienischen Muster abweichende Sonettform durch die ganze Reihe dieser Gedichte durchgeführt.

Die englischen Lyriker haben dem italienischen Sonett mit seinen beiden gedehnten Reimsystemen, dem acht- und dem sechszeiligen, seinen romanisch-weichlichen Charakter genommen und es für germanische Gefühlstiefe und Gefühlskraft tragfähig gemacht, indem sie das achtzeilige in zwei Quatrains, das sechszeilige in ein Quatrain mit Schluß-Couplet auflösten. Sie haben damit nicht nur größere Freiheit der Bewegung gewonnen, sondern auch die Möglichkeit, einen ungleich bedeutenderen Gedankeninhalt hineinzugießen, der immer ebenso viel an intensiver Kraft gewinnen muß, als man ihm den Raum zur Ausdehnung zu beschränken geneigt ist. Es ist eben an sich klar, daß ein zusammenhängendes Reimsystem von 8 Versen dem Dichter nicht gestattet, seinen Gegenstand mit der Vielseitigkeit und Vertiefung zu behandeln, wie zwei Reimsysteme von je vier Versen die sich dann ihrerseits wieder bei gekreuzten Reimen in zwei Distichen auflösen können (*a b a b*). Außerdem hat das englische Sonett mit seiner veränderten Constitution gegen den abfallenden romanischen Rhythmus einen durchaus steigenden eingetauscht; das Schluß-Couplet, das den Gesammtinhalt mit epigrammatischer Energie zusammenfaßt oder den Streit der Gefühle in einem kräftigen Schluß-Accorde auflöst, wird dadurch zum Gipfelpunkt der lyrischen Empfindung. In dieser Form wird weichliches Schmachten, auf der Oberfläche schwimmendes Denken unschön, dagegen kann männ-

liche, concentrirte Empfindung kaum eine angemessenere finden, und nur vermittelst dieser Form konnte Shakespeare die mächtigen Wirkungen vieler Sonette erzielen.[1])

Hätte nun Shakespeare diese Form von Daniel entlehnt, so könnte ihm eine derartige Abhängigkeit nur zum Ruhme gereichen. Es kam ja für ihn nur darauf an, unter den vorhandenen Sonettformen die vortrefflichste zu wählen; von wem er sie entnahm, ist ganz gleichgültig. Wir wollen aber doch auch diese nebensächliche Frage zu entscheiden versuchen, weil sie uns Gelegenheit giebt, einen kurzen Blick auf die Entwickelung der englischen Sonettform zu werfen.

Der älteste bekannte[2]) Sonett-Dichter, Wyatt, weicht nur im Sextanten von der italienischen Form ab, den er mit einem Couplet zu schließen liebt. Surrey hat aber schon die überwiegende Mehrzahl seiner Sonette in der Shakespeare'schen Form *(ab ab|cd cd|ef ef|gg)*: 10 von 16. Weiter hat in Tottel's Miscellany, in dem zuerst die Gedichte dieser beiden Dichter theilweise erschienen, Grimald 3 von seinen 4 Sonetten in dieser Form geschrieben; von unbekannten Autoren finden sich im Ganzen 10 Sonette, von denen die Hälfte diese Form trägt.

In Ellis finde ich unter 14 regulären d. h. 14zeiligen Sonetten von Th. Norton, Th. Tusser, John Lylie, Rob. Essex, Raleigh, Davis, Barnes, Fowler, Smith und unbekannten Autoren 7 dieser Art. Watson hat in 57 Sonetten seiner „*Tears of Fancie*“ die Form ausschließlich angewandt, zweimal allerdings mit unarmenden Reimen *(abba|cddc|cffe|gg)*.[3]) Auch Barnfield (Ed. Grosart) liebt die letztere Art der Viertheilung, er braucht sie in 20 Sonetten, und nur in 2 die reine Shakespeare'sche. Die letztere findet sich dann fast ausschließlich in Drayton's Ideas (1593) — 52 von 63 — und in Lodge's Phillis (1593) — 29 von 32 regulären Sonetten. Spenser's Sonette (Amoretti 1595) haben auch 3 Quatrains, die aber durch den Reim in eigenthümlicher Art verschlungen sind *(abab|bcbc|cdcd|ee)*; dagegen hat er in seinen „*Ruins of Rome*“ 33 Sonettstrophen in der Shakespeare'schen Form. — Sidney und Constable machen eine Ausnahme, sie halten sich an die strenge italienische Form, der Letztere ausschließlich, der Erstere braucht die englische in 11 Sonetten von 125. — Was nun schließlich unsere beiden Dichter betrifft, so wählt Daniel eine annähernd italienische Form nur in zwei Sonetten: 31 *(abbaabba|cdcdcc)* und 33 *(abbaabba|cdcdcd)*, Shakespeare nie; denn das aus 6 Reimpaaren bestehende Gedicht 126

[1]) Vergleiche die Sonette 29. 55. 60. 64. 65. 66. 73. 75. 97. 124. 129. 146.

[2]) In Drake ist noch ein älterer verzeichnet: Harvey, *Letters and Sonnets* 1492.

[3]) In der „*Hekatompathia*“ bestehen die sogenannten Sonette durchweg aus drei 6zeiligen Strophen.

ist eben kein Sonett. Und wichtig ist hier zu bemerken, daß auch die Venus-Adonis-Sonette des Passionate Pilgrim, die gewiß vor 1592 gedichtet sind, diese Form zeigen.

Aus dieser Zusammenstellung ergiebt sich, daß die von Shakespeare verwandte Sonettform bereits mit Beginn der Sonettdichtung, um die Mitte des Jahrhunderts, aufkam und von Anfang an beliebt war; daß sie zur Zeit der Sonettblüte, gegen Ende des Jahrhunderts, in überwiegendem Gebrauch war; daß also Shakespeare keineswegs das Vorbild Daniel's nöthig hatte, um in ihr zu dichten.

Allgemeiner Character der Daniel'schen Lyrik.

Haben wir nun die Aehnlichkeiten zwischen beiden Dichtern vorgeführt, so wollen wir jetzt zum Schlusse noch einen Blick auf ihre Unähnlichkeit werfen, ohne deren Erkenntniß das Bild, das wir uns von ihrem gegenseitigen Verhältniß zu machen haben, ein der Wirklichkeit nicht entsprechendes werden müßte. Wenn jene nicht groß genug waren, um die Abhängigkeit des Einen von dem Andern auch nur mit einiger Sicherheit festzustellen: so scheint mir diese geeignet, ihre beiderseitigen lyrischen Leistungen durch einen ungeheueren Abstand getrennt zu zeigen.

Wir haben gesehen, daß Daniel ein leistungsfähiger Lyriker ist, der sich über die große Menge seiner Genossen zeitweise entschieden erhebt. Unstreitig besitzt er ein bedeutendes Formtalent, und in seinen besten Sonetten scheint auch eine echte, tiefe Empfindung der schönen Form Inhalt zu geben. Wenn ein Dichter ein Muster brauchte, so wird er besser gethan haben, Daniel dazu zu erwählen, als etwa Watson, Drayton, Lodge, oder gar Constable. Dennoch können wir uns gerade über die wesentliche Eigenschaft eines bedeutenden Lyrikers, spontane und originale Empfindung, in Bezug auf Daniel nur mit Vorbehalt aussprechen. Wir dürfen eben nicht vergessen, was die vorausgehende Untersuchung gelehrt hat, daß Daniel für seine s c h ö n e n Sonette fast immer ebenso schöne und schönere Vorbilder gehabt hat, denen er mitunter bedenklich nahe stand. Und wie wir Shakespeare nicht in die erste Reihe der Lyriker stellen könnten, wenn er b l o ß den von andern Dichtern ausgehenden Anregungen gefolgt wäre — und hätte er mit denkbarster Unabhängigkeit fremde Leistungen nachgeschaffen — so müssen wir auch, um ein richtiges Urtheil über Daniel's poetische Potenz zu fällen, erst die Cardinalfrage beantworten: Was gehört ihm denn als sein unbestreitbares Eigenthum an? Besitzt er als Lyriker wie Petrarca, Michelangelo, Tasso, wie Surrey, Sidney, Shakespeare eine ganz bestimmte Individualität? und welche ist das?

Diese Frage muß der Gehalt seiner bisher nicht besprochenen Sonette entscheiden, den wir nun einer kurzen Prüfung unterziehen wollen.

Das Hauptmotiv der Sonettisten von Petrarca an, jenes Motiv, ohne das vielleicht der vierte Theil aller Sonette nicht geschrieben worden wäre[1]) — die bei den Meisten gewiß grundlose Klage über die Unbarmherzigkeit der Geliebten — sehen wir bei Daniel in nicht weniger als 10 Sonetten als Thema wiederkehren; 3. 6. 7. 8. 11. 13. 15. 20. 29. 42. Und es ist unmöglich zu behaupten, daß er in diesen Sonetten durch Innigkeit, Tiefe, Selbstständigkeit irgendwie hervorragte; wir finden hier genau dieselben übertriebenen, unwahren Redensarten, wie wir sie bei allen mittelmäßigen Sonettisten und petrarkischen Gefolgsleuten lesen können.

Die Klagen über den bemitleidenswerthen Zustand, in welchen ihn die Grausamkeit der Geliebten, resp. die medusenartige Wirkung ihrer „mörderischen Augen" (Son. 32) gebracht hat, dem er aber dennoch nicht durch den Tod ein Ende machen mag, wiederholen sich in 4 Sonetten (16. 24. 32. 44). Im 21. fordert er den Tod auf, ihn zu erlösen und im 55., dem letzten, nimmt er in einer Gemüthsverfassung, die das Schlimmste befürchten läßt, von ihr Abschied:

This is my state, and Delia's heart is such.
I say no more, I fear I said too much.

Er kann aber die Geliebte trotz aller Qualen, die sie ihm bereitet, nicht aufgeben (30. 31). Er will nicht aufhören, sie zu preisen (52), er will sie vielmehr gerade durch ihre Unfreundlichkeit berühmt machen (51), wenn sie es auch verschmäht, seine Verse zu lesen (54). Dann bittet er die Venus, die Geliebte zum Mitleid zu bewegen (10); dann fleht er sie selbst an, ihrem mit den Wellen ringenden Leander die Hand zu reichen (41).

Eine Anzahl von Sonetten sind ganz von Concettis erfüllt. So z. B. 5: „*My thoughts (like hounds) pursue me to my death*" — die von ihr in ihm erweckten, seine eigenen Gedanken werden von ihr angestiftet, ihn zu ermorden. — Im 14. Sonett hat sie ihn mit dem Netz ihrer Locken gefangen, mit der Flamme der Liebe verbrannt, mit dem Pfeil ihrer Krystallaugen verwundet. — Er will die trügerische Hoffnung verbannen, sie flüchtet sich in die Augen der Geliebten und wird von diesen ihm wieder zurückgesandt (23). — Ihre „schöne Hand, ihr süßes Auge, ihre seltene Stimme", sie alle errichten Trophäen über seinem Falle (25). — Sein armes Herz, von ihren Augen verfolgt, floh um Sicherheit in

[1]) Wie das speciell Daniel in Bezug auf seine „Delia" in 7. Sonette erklärt.

ihren geweihten Busen; sie aber achtete nicht der heiligen Stätte, sondern erschlug es dort (26). — Der Ocean seiner Thränen kennt nur Flut, keine Ebbe; denn der Mond, dem sein Thränenmeer gehorcht, sind die mitleidslosen Augen der Geliebten (43).

Dann fehlen selbstverständlich auch die Schönheitspreise nicht:

Oft do I marvel, whether Delia's eyes
Are eyes, or else two radiant stars that shine:
. . . .
Stars then, not eyes, move you with milder view
Your sweet aspect on him that honours you. (28.)

Das 19. Sonett ist geradezu eine der schlimmsten Leistungen auf diesem so sehr beliebten Gebiete (vergl. Herrig's Archiv LXI, 393 ff.):

Restore thy tresses to the golden ore,
Yield Cytherea's son those arcs of love (Angenbrauen);
Bequeath the heavens the stars that I adore,
And to the Orient do thy pearls (Zähne) *remove.*
Yield thy hand's pride unto the ivory white,
Th' Arabian odours give thy breathing sweet;
Restore thy blush unto Aurora bright,
To Thetis[1]) *give the honour of thy feet.*
Let Venus have thy graces, her resign'd,
And thy sweet voice give back unto the spheres,
But yet restore thy fierce and cruel mind
To Hyrcan tigers, and to ruthless bears.
Yield to the marble thy hard heart again:
So shalt thou cease to plague, and I to pain.

Dieses Sonett hat wahrscheinlich mit Veranlassung gegeben zu dem 130. Sonett Shakespeare's, in dem er so schön die abgeschmackte Manier dieser stereotypen Vergleiche geißelt.

Schließlich fehlt es auch nicht an jenen Schilderungen der Liebe an sich, in denen es nicht auf die möglichst schöne Darstellung einer poetischen Idee, sondern auf Geschicklichkeit im Antithesenspiel ankommt. Sie sind dem geschmacklosen 90. Sonett des 1. Theiles von Petrarca

Mich floh der Friede, floh die Kraft zum Kriege;
Ich lodre, bin ein Eis; frohlock' nnd bange etc.

nachgebildet. Es sind Sonett 9 und das in der 1. Ausgabe stehende Sonett 20 (zwischen Sonett 19 und 20 der 4. Ausgabe). Sonett 12, welches dasselbe Thema in etwas verständigerem Tone behandelt, mag zum Vergleich mit dem herrlichen 75. Sonett von Shakespeare hier seine Stelle finden:

[1]) „Die silberfüßige Thetis". Ilias XVIII 127.

My spotless love hovers with purest wings
About the temple of the proudest frame:
Where blaze those lights, fairest of earthly things
Which clear our clouded world with brightest flame.
M'ambitious thoughts, confined in her face,
Affect no honour but what she can give,
My hopes do rest in limits of her grace,
I weigh no comfort, unless she relieve.
For she that can my heart imparadise
Holds in her fairest hand what dearest is.
My fortune's wheel's the circle of her eyes,
Whose rolling grace deign once a turn of bliss.
All my life's sweet consists in her alone
So much I love the most unloving one.

Alle diese Gedichte, bei Weitem die Mehrzahl, erheben sich nicht über das Niveau der Mittelmäßigkeit; sie unterscheiden sich in Nichts von jener ewig wiederkehrenden Durchschnitts-Lyrik der Renaissance, über die jeder Gebildete zu gebieten glaubte und gebot, wenn er seinen Petrarca gehörig durchgearbeitet hatte und zum Theil auswendig kannte. Ihnen gegenüber sind die wenigen guten Gedichte — ebenso wie bei fast allen andern Sonettisten — Oasen in der Wüste. Jenen oben bereits besprochenen besseren Sonetten sind nur noch ein Paar hinzuzufügen. Es sind: 4, in dem der Dichter erklärt, daß seine Liebesleiden tief und echt sind, und nicht bloß gemalt, wie die jener Dichter „*forging a grief to win a fame's reward*"; 46, in welchem er sich Vorwürfe über seine vielen Klagen macht, da doch die frische Jugend Delia's nur frohe Zeilen lesen sollte; 48, ein patriotisches Gedicht, das sich von Italien aus an die Geliebte und ihr beiderseitiges Vaterland wendet:

Flourish, fair Albion, glory of the north,
Neptune's best darling, held between his arms;

und 50 *(Let others sing of knights and paladines)*, das die Schönheit der Geliebten in frischer Weise feiert.

Danach möchte ich nun mein Urtheil über den Lyriker Daniel in folgende Worte zusammenfassen: ein schöpferisches Genie, oder auch nur eine lyrische Individualität ist Daniel nicht; seinem Wesen nach schwimmt er vielmehr mitten in dem breiten, trüben, langsam fließenden Strome der Convenienz-Lyrik. Dagegen müssen wir zugestehen, daß er in seinen besseren Gedichten Formtalent verbunden mit der Gabe glücklichen Anempfindens zeigt.

Um nun schließlich noch mit einem Wort auf das Verhältniß Shakespeare's zu Daniel zurückzukommen, so glauben wir, daß er, wie die ganze Lyrik seiner Zeit, auch diesen Lyriker seinem wahren Werthe nach



zu würdigen gewußt haben wird. Dafür spricht ja auch — neben dem erhabenen Charakter seiner eigenen Leistungen, gerade der Umstand, daß Shakespeare, wenn er von Daniel Anregungen empfangen hat, eben nur seine allerbesten Erzeugnisse auf sich hat einwirken lassen. Bedeutend sind diese Anregungen jedenfalls nicht, wir müssen vielmehr anerkennen, daß der Einfluß der besten Muster, eines Petrarca, Tasso, eines Surrey, Sidney größer gewesen ist. Die Spuren dieser Dichter lassen sich besonders in den Producten seiner jugendlichen, italienisirenden Periode in größerer Menge und unverkennbarer Deutlichkeit nachweisen. Da nun aber diese Einflüsse sich nur auf einen Theil seiner Lyrik erstrecken, so ist man überhaupt nicht berechtigt, von einem Muster zu sprechen für einen Dichter, der in seiner reiferen Freundschafts- und Gedankenlyrik, ein Schöpfer, auf einsamer Höhe steht.

Ueber den Charakter des Shylock.

Von

Dr. D. Honigmann.

Wer mit Shakespeare's Werken sich genauer bekannt macht, der wird, auch wenn ihm die Einsicht ihres hohen Kunstcharakters abgeht, sich doch schon von dem Reichthum und der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, die sich in ihnen abspiegeln, auf's Wunderbarste berührt fühlen. Die Welt, die Shakespeare's dichterischer Horizont umspannt, zeigt eine Weite, und seine Stoffe sind von einer Vielseitigkeit, die von keinem anderen Dichter erreicht ist und für sich allein ihn schon zum genialsten unter den Dramatikern aller Zeiten stempelt. Denn neben dem Stil, der Composition und dem Ideengehalt ist es der Stoff, welchem für die Wirkung eines theatralischen Werkes die vornehmlichste Bedeutung zukommt. Der Stoff, oder die von den vorgeführten Personen in Bewegung gesetzte Handlung, als die eigentliche Substanz der dramatischen Dichtung, steht dem ideellen Gehalt derselben wie der Leib der Seele gegenüber; und wie das ethische Moment jeder echten Poesie auf Geist und Gemüth, so wirkt das stoffliche auf die Phantasie, ohne deren Erregung eine poetische Illusion nicht erzeugt werden kann. Darum ist es für die Kunstwirkung nicht gleichgültig, ob die Gestalten eines Dramas sich im Kreise unserer alltäglichen Wahrnehmung bewegen, oder ob sie aus höheren oder doch entlegneren Regionen entnommen sind und dem Auge des Zuschauers deshalb wie in den Duft einer nebelhaften Ferne getaucht erscheinen.

Die antike und mittelalterliche Bühnendichtung, bis in die Zeit der Renaissance hinein, bewegte sich in einem engeu Gestaltenkreise der

Götter- und Heroenwelt oder der biblischen Legende; und auch noch Shakespeare's unmittelbare Vorgänger und Zeitgenossen überschritten diesen Kreis nur selten, um das Gebiet der vaterländischen Geschichte und Sage oder allenfalls der italienischen Epenpoesie zu streifen. Erst Shakespeare war hierin ein Bahnbrecher. Im Adlerfluge und mit Adlerblicken kreiste sein Genius über die meeresweite Fläche des welthistorischen Lebens der Menschheit und seiner wechselnden Schauplätze. Gleich jenen kühnen Entdeckern, welche in seinen Tagen der erstaunten Menschheit neue Erdtheile und Zonen erschlossen und als Trophäen ihrer Weltfahrten ungeahnte Schätze der beseelten und unbeseelten Natur heimbrachten, so gewann er der Dichtung neue Reiche ab. Und wie er, der Zeit nach, an der Grenzscheide zweier Weltepochen stand, die beide noch lebenskräftig in die Gegenwart hineinragten, so berührten sich in seiner poetischen Weltanschauung die Romantik und die naive Märchenlust des Mittelalters mit dem reflectirenden Geiste der modernen Zeit, der auf Ergründung der Wirklichkeit gerichtet ist. — So lassen sich in dem Rahmen der Shakespeare'schen Dichtungen zwei getrennte Kreise unterscheiden: einmal die reale Welt des geschichtlichen Lebens der Menschheit, die er vornehmlich in seinen sogenannten „Historien“ behandelt, und daneben zweitens die schrankenlose Welt der entfesselten Phantasie, die in den Sagen und Märchen der Völker ihr geheimnißreiches Leben spinnt und in Shakespeare's übrigen Tragödien und Komödien so vielgestaltig zur Darstellung kommt. —

Wenn in den Dichtungen der ersten Gattung die großartige Auffassung der geschichtlichen Welt- und Völkerverhältnisse, die Schärfe und Klarheit der Motivirung und die Tiefe der Charakteristik in Bewunderung versetzen, so erzeugt in der zweiten Gattung die objective Hingabe an die Naivetät und sinnliche Frische des Stofflichen, das freie Spiel der souveränen Phantasie und des Humors, in engster Verbindung mit psychologischer Wahrheit, eine so vollständige poetische Illusion, daß der Zuschauer die Empfindung und das Bewußtsein des Widerspruchs mit den Voraussetzungen der Realität vollständig verliert und dem Zauberstab der Dichtung sich willenlos gefangen giebt.

Jeglichen Stoff aber, den Shakespeare behandelte, sei er aus der Geschichte oder dem phantastischen Märchenreiche geschöpft, wußte er sittlich und psychologisch zu vertiefen, und zugleich nach künstlerischen Principien für seinen idealen Zweck mit einer Vollendung zu gestalten, die auch dem rohesten Material den Schliff und die Form, ja den Werth eines echten Edelsteins verleiht.

Ein Beispiel von einer derartigen Vertiefung eines seichten, trüben und nicht sympathischen Stoffes in einer der bekanntesten und verkann-

testen Shakespeare'schen Komödien soll in nachfolgenden Blättern vorgeführt werden, nicht zwar im ganzen Umfang aller Einzeltheile der künstlerischen Bearbeitung dieses Stoffes, sondern nur in der engen Begrenzung auf ein einziges Charakterbild, welches den Mittelpunkt jener Dichtung einnimmt.

Es handelt sich um den dramatischen Charakter des „Shylock" im „Kaufmann von Venedig".

Der „Kaufmann von Venedig" ist das einzige Stück von Shakespeare, in welchem von jeher die Ausleger, wie das Laienpublikum eine „Tendenz", im heutigen Wortsinne, erkennen zu müssen glaubten, d. h. eine bewußte nach einem anderen als dem rein künstlerischen Endzweck der Dichtung hinzielende oder doch hinschielende Absicht des Dichters. Es ist dies nicht besonders auffällig, wenn erwogen wird, daß in diesem Stücke durch Gegenüberstellung von Christ und Jude als Träger der dramatischen Hauptaction eine Art confessioneller Conflict wie von selbst gegeben ist, der leider ebensowenig in der Dichtung, wie im Leben mit unbefangener Objectivität betrachtet zu werden pflegt. Es liegt aber der Tendenzhascherei der Ausleger auch noch eine tiefere Ursache zu Grunde. —

Schon der Charakter des Shylock an sich zeigt eine räthselhafte Doppelseitigkeit, die an einen jener Studienköpfe alter Meister erinnert, die, von verschiedener Seite betrachtet, hier eine höhnisch grinsende, dort eine traurig ernste Physiognomie zeigen. So ist auch thatsächlich von den darstellenden Künstlern in England wie in Deutschland Shylock bald als eine groteske Figur, als Species von einem moralischen Caliban, bald aber als Held und Märtyrer, als Repräsentant des leidenden Judenthums, aufgefaßt und wiedergegeben worden.

Neben diesem schwer zu lösenden Widerspruch im Charakter selbst, trat eine noch größere Schwierigkeit hervor, als man versuchte, die organische Beziehung dieses Charakters zur Einheit der Grundidee des Stückes aufzudecken. Dies ist bis jetzt noch keinem Ausleger in befriedigender Weise gelungen und einige (z. B. Kreyßig) erklären es für geradezu unmöglich, den rothen Faden der inneren Verknüpfung so fremdartiger Elemente zu finden, wie sie in dieser Dichtung um das Centrum der Composition gruppirt sind. Statt des Zusammenklangs der einzelnen Töne in einen Grundton, wie ihn das Wesen des echten Kunstwerks erfordert, geht durch diese Dichtung eine unaufgelöste Dissonanz. Wie ein düstrer, unheimlicher Schatten aus einer fremden Welt ragt die Gestalt des Juden in den sonnigen Kreis heiterer Lebenslust hinein, in welchem sich die übrigen Personengruppen bewegen. Was soll dies bedeuten? Wozu solch ein greller Contrast, wenn es dem Dichter nur

darum zu thun war, den Gegensatz edelster Freigebigkeit und niedriger Habgier zu zeichnen? Sollte der Dichter mit dem Juden nicht vielmehr etwas ganz Specifisches bezweckt, sollte er nicht beabsichtigt haben, ihn zum Repräsentanten eines ganz anderen, tiefer liegenden Gegensatzes als den bloß verschiedener Temperamente, Lebensarten und Charaktere zu stempeln?

So hatte man denn, vielleicht ohne es selbst zu wollen, der in Dunkel gehüllten Kunstidee eine leicht verständliche Tendenz untergeschoben. Das Weitere ergab sich von selbst. Nicht auf den anscheinend hartherzigen, unmenschlichen Wucherer als solchen, nein, auf den Juden sollte der Accent der Dichtung gerichtet sein, auf den Juden, als den Bekenner des vermeintlichen „alttestamentlichen Rachegottes", dem in der Lichtgestalt Portia die Incarnation des Princips der christlichen Liebe und Milde gegenüber gestellt ist. Hier starres, unbeugsames Gesetz und Buchstabenrecht, das „auf seinem Schein besteht", — dort die freiwaltende himmlische Gnade und Barmherzigkeit. —

Freier und tiefer denkende Ausleger haben nun zwar in neuerer Zeit diese Tendenzauffassung wenigstens insoweit gemildert, als sie sich bemühten, noch ein anderes neben dem religiösen Moment zum Leitmotiv des Stückes zu machen. So hat z. B. Ulrici als die Grundidee den Satz: *summum jus, summa injuria* zu finden vermeint und mit Scharfsinn die einzelnen Elemente der Handlung als Variationen dieses thematischen Gedankens entwickelt. Gervinus wiederum erklärt es für die Absicht des Dichters, das Verhältniß des Menschen zum Besitz zu schildern. Aber auch diese Kritiker können sich von der eingewurzelten Anschauung nicht ganz losmachen.

„Shakespeare habe," sagt Ulrici[1]), „ein wohlgetroffenes Abbild des jüdischen Nationalcharakters liefern wollen, und zwar jener niedrigen, unwürdigen, ausgearteten Sinnesweise, in welche das tiefgefallene Volk während Jahrhundert langer Verfolgung hinabgesunken sei. So habe er einen Typus hingestellt, der mit juristischer Schärfe und Rechtskenntniß einem Bubenstück den Schein der Rechtmäßigkeit zu geben weiß, und wie er streng festhält an dem jüdischen Gesetz, so besteht er halsstarrig auf dem Buchstaben des fremden Gesetzes." Nicht viel freundlicheres Licht läßt Gervinus auf Shylock's Charakter fallen, den er als Auswurf der Menschheit bezeichnet, „aus dem nur in einer Zeit der Verwilderung in Kunst und Sitte, die Gemeinheit und Verrücktheit einen Märtyrer machen konnte." Gleichwohl muß schon Gervinus an einer anderen Stelle zugestehen, „daß die verhärtete Natur Shylock's weniger von Religionshaß

[1]) Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst II. S. 325.

bestimmt ist, als von dem schrecklichsten aller Fanatismen, dem des Geizes und Wuchers."[1])

Wie weit diese Charakterauffassungen der vornehmsten beiden deutschen Aesthetiker, welche denn auch in unseren Literaturgeschichten gäng und gebe geworden, berechtigt sind, soll eben die nachfolgende Untersuchung ergeben.

Vorher haben wir uns aber noch mit einer in der neuesten Zeit versuchten Erklärung des Shakespeare'schen Charakterbildes von Shylock abzufinden, welche unter dem Anschein einer historischen Begründung den Nachweis zu führen unternimmt, daß der „Kaufmann von Venedig" das Product einer zur Zeit der Abfassung in der öffentlichen Meinung des englischen Volkes hervorgetretenen starken judenfeindlichen Strömung sei, von welcher auch der Dichter ergriffen gewesen, und daß derselbe seinen jüdischen Helden sogar nach einem bestimmt nachweisbaren lebenden Modell geschaffen habe. Im unmittelbaren Anschluß an diese angeblich historische Entdeckung ist denn auch dem größten Dramatiker der modernen Welt von anderer Seite sogar der Vorwurf einer tendenziösen Verunglimpfung des jüdischen Charakters nicht erspart worden.

Unter der Ueberschrift „*The Original of Shylock*" veröffentlichte nämlich der Kritiker S. L. Lee in einer englischen Zeitschrift[2]) eine Abhandlung, in welcher er im Hinblick auf die auch unter seinen Landsleuten von jeher streitigen Erklärungen des Shylock'schen Charakters die zweifellos richtige Wahrnehmung betont, daß Shakespeare in der Schilderung desselben eine viel größere Vertrautheit mit den specifischen Eigenthümlichkeiten des jüdischen Wesens an den Tag legt, als dies sonst bei seinen Darstellungen fremder Nationalitätstypen der Fall sei. Betrachte man diesen Juden, losgelöst von den Hauptvorgängen der Handlung des Dramas, gleichsam im Zustand abgekühlter Leidenschaft und lediglich den Geschäften des täglichen Lebens zugewandt, so trage das Bild keineswegs die allgemeinen Züge eines englischen oder italienischen, sondern die ganz concreten eines jüdischen Handelsmannes an sich, welche keinen Zweifel darüber lassen, daß sie unmittelbar nach dem Leben gezeichnet sind. Die Genauigkeit der physiognomischen Ausprägung dieser Figur unterscheidet sie vorzugsweise von Shakespeare'schen Charakterbildern sonstiger Ausländer. Seine Römer und Italiener lassen sich leicht in Engländer umgestalten, sie zeigen keinen strengen Localtypus. Nur von Shylock läßt sich sagen, daß man ihm unmöglich eine andere Nationalität unterlegen könne, ohne ihn völlig bedeutungslos zu

[1]) Gervinus, Shakespeare I. S. 308, 309.

[2]) *The Gentleman's Magazine. February* 1880. p. 185—200.



machen. Shakespeare muß also — so folgert Lee — Juden gekannt und genau beobachtet haben, denn es ist unglaublich, daß er nur durch geniale Intuition die in zeitgenössischen Schilderungen vorgefundene oberflächliche Charakteristik solchergestalt zu vertiefen vermocht habe. — Den hergebrachten Einwand, daß es zur Zeit Shakespeare's keine Juden in England gegeben habe, und daß er solche auch anderswo nicht gesehen haben könne, da er sich nachweislich nie im Auslande aufgehalten, beseitigt Lee durch Anführung verschiedener urkundlicher Erwähnungen von Juden auf englischem Boden, besonders während des 16. Jahrhunderts, und durch die Hinweisung auf eine gedruckte Beschreibung Englands aus dem ersten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts, worin gesagt sei, „daß es eine Anzahl Juden in England gäbe, einige bei Hofe, viele in der Stadt, und noch mehrere auf dem Lande". Aus Privatcorrespondenzen ergebe sich ferner speciell die Anwesenheit einer aus Portugal eingewanderten Familie Lopez durch mehrere Generationen während des sechzehnten Jahrhunderts, deren Namen, wie das ärztliche Gewerbe mehrerer ihrer Glieder bestimmt auf jüdischen Ursprung schließen lasse. Ein Sprößling dieser Familie, Namens Rodrigo Lopez, muthmaßlich in England zwischen 1520—1530 geboren, habe notorisch in den letzten Dezennien des Jahrhunderts als Arzt in den Kreisen der höchsten Aristokratie und seit 1585 als geschworener Leibarzt der Königin Elisabeth eine hervorragende gesellschaftliche und politische Rolle gespielt. Derselbe habe thatsächlich nicht bloß mit den Lords Leicester und Essex auf vertrautem Fuße gelebt, sondern auch der Königin als diplomatischer Agent und Dolmetscher gedient in ihren Verhandlungen mit dem zu jener Zeit an dem englischen Hofe als Flüchtling aufgetretenen, von dem spanischen König Philipp II. verfolgten portugiesischen Kronprätendenten Don Antonio Perez, welcher sich nicht nur der Gunst und der Unterstützung vieler englischen Großen, namentlich der vorgenannten Lords, sondern auch bei der Menge einer großen Popularität erfreute und wegen seines glänzenden Auftretens im Volksmunde als „König Antonio" allgemein bekannt war. Dr. Lopez war bald der vertrauteste Freund und Rathgeber des Prinzen, später aber trat eine Entfremdung zwischen ihnen ein, die zu Beleidigungen von der einen und zu Rachedrohungen von der anderen Seite geführt haben sollen. Aus diesem Zerwürfniß, welches Graf Essex schürte, nachdem ihm der Einfluß des Doctors auf die Königin unbequem geworden war, entspann sich eine tief angelegte politische Intrigue gegen Lopez, die ihm in kurzer Zeit Freiheit, Ehre und Leben kostete. Er wurde beschuldigt sich mit Agenten des Königs von Spanien gegen eine große Geldbelohnung in eine heimliche Verschwörung eingelassen zu haben, deren Ziel darauf gerichtet war, nicht

nur den fremden Prätendenten, sondern auch die Königin Elisabeth durch Gift aus der Welt zu schaffen. —

Wiewohl die aufgebrachten Beweise die Königin selbst von der Schuld ihres Vertrauten nicht überzeugten, so gab sie doch dem Druck ihres dem Doctor feindseligen Günstlings Essex endlich nach. Lopez wurde vor ein Specialgericht gestellt, schuldig befunden und 1594 in Tyburn als Hochverräther gehängt. Dies Ereigniß machte natürlich das größte Aufsehen, und es ist, — wie Lee ausführt — nicht zu verwundern, daß es auf die öffentliche Meinung einen starken Eindruck hervorbrachte, einen Act der Justiz an einem hochgestellten, mit Ehren überhäuften Vertrauensmann der Königin vollzogen zu sehen, der als ein meineidiger, verrätherischer, geld- und blutgieriger Jude entlarvt wurde. Auf dem Schaffot betheuerte Lopez seine Unschuld und seinen Glauben an Christus; die Menge rief aber hohnlachend: er ist ein Jude!

So sei es sicherlich kein bloßer Zufall, daß unmittelbar nach dem Proceß und der Hinrichtung des Dr. Lopez auf den Londoner Bühnen nicht weniger als drei Stücke, in denen ein Jude die Hauptrolle spielte, die zahlreichsten Aufführungen erlebten und sich der größten Popularität erfreuten. Dies deute vielmehr zweifellos darauf hin, daß die Theaterdirectoren die durch jenen Vorgang gegen die Juden erregte Stimmung auszubeuten beflissen waren, und daß insbesondere ein so gewandter Impressario wie Philipp Henslowe, auf dessen Bühne Shakespeare's Stücke aufgeführt wurden, es an de rnöthigen Anregung bei letzterem nicht habe fehlen lassen, um den Charakter des Dr. Lopez auf die Bühne zu bringen. Von den vorerwähnten drei Stücken hat das älteste, dessen Autor unbekannt, den Titel „*The Jew*“. Dieses wurde vom Mai bis Ende 1594 nicht weniger als zwanzigmal gespielt. Noch viel beliebter aber war Marlowe's „Jude von Malta“, dessen Held, der Jude Barrabas, nicht nur im Allgemeinen an einen Verbrecher wie Lopez erinnert, sondern durch ganz prägnante Züge dem zeitgenössischen Publikum geradezu als ein Spiegelbild desselben erscheinen mußte. Außer dem stärksten Ausdruck des damals bei den Juden vorausgesetzten Christenhasses, zeigt Marlowe auch in dem mit spanischen und italienischen Brocken durchsetzten Idiom seines Helden eine genaue Bekanntschaft mit dem jüdischen Jargon, den er muthmaßlich nur an Londoner Juden, vielleicht gar an Dr. Lopez selbst studirt haben muß. —

Viel weniger Zweifel aber will Lee daran aufkommen lassen, daß Shakespeare, der durch seinen Freund Southampton mit dem nächsten Umgangskreise des Grafen Essex in Beziehung stand, den Dr. Lopez persönlich kennen gelernt, jedenfalls von dessen Charakter und Schicksalen mehr zu erfahren Gelegenheit gehabt habe, als dem großen

Publikum durch den famosen Proceß bekannt geworden ist. Welch ein Anreiz mußte für ihn darin liegen, diesen Charakter auf frischer That für die Bühne Henslowe's zu dramatisiren!

So sei denn der „Kaufmann von Venedig“ nichts anderes als der unmittelbare literarisch-theatralische Niederschlag eines Aufsehen erregenden Tagesereignisses, und das leibhafte Urbild Shylock's in dem Dr. Lopez entdeckt!

Die volle Bestätigung dieser Combination findet Lee in vier Punkten, nämlich 1. in dem Namen Antonio; 2. in der Entstehungszeit und Construction des Stückes; 3. in einigen besonderen Zügen des Shylock'schen Charakterbildes; 4. in mehreren Anspielungen auf gleichzeitige Ereignisse.

1. Da in keiner der von Shakespeare benutzten Quellen der Gegner Shylock's den Namen „Antonio“ führt, welcher in Italien auch nicht sehr verbreitet ist, so ist derselbe gewiß nicht ohne Absicht gewählt und deutet auf Dr. Lopez' Gegner hin, der im Volksmunde „König Antonio“ hieß. Auf diesen weist auch der ganz besondere Nachdruck hin, mit dem der Dichter im Stücke den königlichen Anstand, den Edelsinn und die Großmuth seines Antonio betont, offenbar um den leicht erkennbaren Schützling des Grafen Essex aufs Glänzendste in's Licht zu setzen.

2. Die Entstehungszeit des „Kaufmanns von Venedig“ steht endgültig noch nicht fest. Malone hat bekanntlich zuerst die Vermuthung aufgestellt, daß er am 23. August 1594 zum ersten Male aufgeführt worden sei, indem sich die Eintragungsnotiz in Henslowe's Tagebuch, daß an diesem Tage die „Venetianische Komödie“ *(the Venesyon Comedey)* gegeben worden, nur auf Shakespeare's „Kaufmann von Venedig“ beziehen könne. Dieses Datum stimme genau mit der Zeit unmittelbar nach der Katastrophe des Dr. Lopez zusammen und bestätige die Annahme, daß das Stück eben ein „kühner Griff“ in die neueste Tagesgeschichte war.

3. Von speciellen ähnlichen Charakterzügen weiß Lee nichts weiter anzuführen, als das stark ausgeprägte Familiengefühl, den Sinn für häusliches Leben, Liebe zu seinem Kinde und pietätvolle Erinnerung an sein Weib, welche dem Juden in der Dichtung mit seinem Vorbild gemeinsam sind, wie aus der Correspondenz des Dr. Lopez ersichtlich.

4. Die Anspielungen auf gleichzeitige Vorkommnisse findet Lee in einigen Stellen, wo von Tortnr, von „jurymen“, von Strick und Galgen, u. s. w. dem Shylock gegenüber die Rede ist — lauter Dinge, deren Wirkung auf das Publikum nur darauf beruhen konnte, daß sie in dem Processe des jüdischen Doctors thatsächlich zur Anwendung gekommen waren.

Lee verkennt nicht, daß alle seine zum Theil scharfsinnigen und treffenden Bemerkungen den Beweis der Identität von Shylock mit Dr. Lopez nicht ergeben und er begnügt sich mit dem literarhistorisch kaum

belangreichen Ergebniß, daß, wenn Lopez auch nicht das Urbild zum Shylock gewesen ist, er es doch allenfalls hätte gewesen sein können!

Die in Vorstehendem skizzirten Ausführungen des englischen Kritikers, welche in dem Hauptresultat nur den Werth einer Hypothese beanspruchen, sind von dem Historiker Prof. H. Grätz[1]) als Ausgangspunkt für viel weiter gehende Folgerungen benutzt worden, welche sich in eine herbe Anklage gegen den großen britischen Dichter auf tendenziöse Voreingenommenheit und Gehässigkeit gegen das Judenthum und den jüdischen Nationalcharakter zuspitzen. —

Shakespeare habe, nach der Meinung von Grätz, sein Stück allerdings in unmittelbarer Anregung durch den Fall Lopez auf den praktischen Bühneneffect berechnet, sei dabei aber von vornherein auch nicht einmal theilweise von einem apologetischen Motiv, sondern ausschließlich von judenfeindlicher Gesinnung inspirirt gewesen, was schon daraus hervorgehe, daß er die Fabel des Stückes nicht in der Version der älteren Novellenbücher bearbeitet habe, in denen von Religionsverschiedenheit zwischen Gläubiger und Schuldner gar nicht die Rede sei, sondern in der späteren Fassung des Italieners Giovanni Fiorentino aus dem 14. Jahrhundert, in dessen Novellensammlung: „*Il Peccorone*“ zum ersten Male die Rolle des blutdürstigen Wucherers einem Juden zugetheilt sei. Shakespeare's Absicht sei unverkennbar dahin gegangen — meint Grätz — in Shylock den Dr. Lopez auch poetisch zu richten. Deshalb habe er die Erzählung aus dem Peccorone überhaupt nur auf die Bühne gebracht und in dem darin auftretenden Juden einen Menschen geschaffen, ihm Leben und Seele eingehaucht, und in diese Seele die ganze Tiefe giftigen Hasses gegen die Christen gelegt, wie ihn die öffentliche Meinung bei dem Juden Lopez als gewiß voraussetzte. Diese verblendete öffentliche Meinung habe Shakespeare zum Unglück für die Juden verewigt. Shakespeare sei dadurch in gewissem Sinne ein Miturheber des modernen „ethnophysiologischen“ Judenhasses, denn er habe, um seinen Freunden und Gönnern bei Hofe, denen Lopez seinen Sturz zu danken hatte, eine Genugthuung und dem Theaterpöbel eine Unterhaltung zu bereiten, den herzensverhärteten, lieblosen, rachsüchtigen Shylock als Typus der Juden in den grellsten Farben gezeichnet, und allen künftigen Judenfeinden in ihm ein unvergängliches Stichblatt geliefert.

Diese Beschuldigung ist denn doch von sehr schwerwiegender Art und kaum in Einklang zu bringen mit der erhabenen poetischen und sittlichen Weltanschauung, welche Shakespeare sonst in seinen übrigen

---

[1]) Grätz: Shylock in der Sage, im Drama und in der Geschichte. Krotoschin 1880.

Werken kennzeichnet, in denen, mit Ausnahme einiger harmloser Neckereien, keine Spur einer einseitigen religiösen oder confessionellen Richtung oder des gemeinen Vorurtheils gegen bestimmte nationale oder Raçenbesonderheit zu finden ist. Andrerseits bietet eine solche Anschuldigung der oben charakterisirten herkömmlichen Auffassung des Shylock'schen Charakters als eines widerwärtigen, niedrigen Typus der jüdischen Raçe nur neue Nahrung und einen Anschein von unwiderleglicher Begründung durch historische Beweise. — Die nachfolgende Untersuchung hat nun den Zweck:

I. Die historischen Beweise, daß Shakespeare den Shylock nach einem wirklichen Vorbild und in einer bestimmten tendenziösen Absicht gezeichnet, zu entkräften und demnächst

II. den Charakter Shylock's unmittelbar aus der Dichtung selbst und der ihr zu Grunde liegenden Idee unabhängig von diesem kritischen Ergebnisse zu entwickeln.

I. Was nun zunächst die Persönlichkeit des Dr. Lopez anbetrifft, so ist dessen Existenz und Schicksal schon lange vor Lee's Veröffentlichung aus den englischen „*State-Papers*" und anderen von Lee selbst benutzten Quellen den Kritikern[1]) bekannt gewesen. Aber es ist von Lee keineswegs bewiesen — worauf es hauptsächlich ankommt, — daß Lopez schon vor seinem Processe in England öffentlich als Jude aufgetreten ist oder als solcher allgemein bekannt war. Lopez war ein Marrane, d. h. ein aus Spanien vor der Inquisition geflüchteter „Neuchrist", der, wie die meisten seiner Glaubensgenossen, sich zwar heimlich noch zum Judenthum bekannt haben mag, öffentlich aber zweifellos als Christ lebte. Er war, wie Lingard annimmt, schon 1558, nach anderen Berichten erst 1570 von englischen Freibeutern auf einer spanischen Besitzung gefangen genommen und nach England gebracht worden, wo er später an den Hof kam und sowohl als Leibarzt der Königin, wie als diplomatischer Agent derselben in ihren spanisch-portugiesischen Händeln thätig war. Namentlich diente er als Dolmetscher bei den Verhandlungen mit dem nach London gekommenen Prätendenten Don Antonio und seinem Gefolge. In den Staatsschriften aus der Zeit vor dem Hochverrathsprocesse wird der Doctor aber niemals als Jude erwähnt und damit stimmt auch die anderweite Nachricht, daß er erst im Proceß eingestand, von Abstammung ein Jude zu sein. —

Für uns ergiebt sich schon hieraus die wichtige Schlußfolgerung, daß alle englischen Theaterstücke, die vor 1594, wo Lopez processirt

---

[1]) Vgl. Alexander Dyce, Marlowe's *Works*, London 1876, in der Einleitung p. XXI; u. Stowe's *Annales*. ed. 1615. p. 768.

wurde, erschienen sind, mit Lopez als Juden nichts zu schaffen haben können.[1])

Von den oben erwähnten drei Theaterstücken, die nach Lee im Jahre 1594 dem Processe Lopez ihre Popularität und theilweise ihre Entstehung verdankt haben sollen, ist das älteste unter dem Titel „*The Jew*“ von einem unbekannten Autor bereits 1579, also schon 15 Jahre früher, geschrieben und aufgeführt.[2])

Das zweite ist Marlowe's „Jude von Malta“, worin Lee bestimmte Hindeutungen auf Lopez, und Grätz sogar eine „förmliche Copie“ desselben erblicken will. — Nun aber ist Marlowe notorisch schon 1593, also ein Jahr vor dem Proceß Lopez, gestorben, und es steht überdies urkundlich fest, daß der „Jude von Malta“ schon 1591 zahlreiche Aufführungen erlebt hat, also zu einer Zeit, wo von Lopez weder überhaupt, noch viel weniger als von einem Juden in der Oeffentlichkeit das Mindeste bekannt war.[3])

Abgesehen von diesem unwiderleglichen Gegenbeweise, daß Marlowe in dem Charakter des „Juden von Malta“ unmöglich an Dr. Lopez gedacht, noch viel weniger ihn „copirt“ haben könne, ergiebt auch der Inhalt der Tragödie nicht den mindesten Zusammenhang mit jener Persönlichkeit und ihrem Schicksal, und es fehlt sogar an jeglicher Anspielung auf dieselbe, wie eine solche in einem anderen Stücke Marlowe's, in seiner Fausttragödie, allerdings vorkommt, aber nachgewiesener Maßen auf späteren Zusätzen beruht, welche bei der Aufführung von den Regisseuren in den Text der alten Theaterbücher eingeschoben worden sind.[4]) Barrabas, der Held des „Juden von Malta“, ist nach seiner ganzen Charakteranlage — wie schon der Prolog des Dramas erkennen läßt — ein Vertreter des greulichsten Macchiavellismus, und in den von Lee und Grätz herangezogenen Monologen giebt er sich nicht bloß als Giftmischer und schnöden Verräther, sondern ebenso als Betrüger und gemeinen

[1]) Vgl. Dyce a. a. O.: „*Dr. Lopez did not start into notoriety till* 1594, *during which year he suffered death at Tyburn for his treasonable practices.* —

[2]) Vgl. Delius: *Merchant of Venice.* Einleitung. p. XIII.

[3]) Dyce a. a. O. p. XXIII.

[4]) Vgl. Dyce, Anmerkungen zur „*Tragedy of Faustus*“, p. 96. Col. II. Es ist überdies nicht außer Acht zu lassen, daß es nach Lee's Anführung (a. a. O. p. 188) auch schon früher in London einen Arzt Namens „Ferdinando Lopez“ gab, der gleichfalls für einen Juden galt und gegen 1550 wegen „*immoral offences*“ angeklagt und verurtheilt worden war. Auf diesen dürfte sich auch wohl die Erwähnung von „*Lopas the Jewe*“ als Giftmischer beziehen, welche in der schon 1584 erschienenen ersten Ausgabe des Pamphlets „*Leicester's Commonwealth*“ vorkommt. Vgl. Hermann Isaac: „Hamlets Familie“ im Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft, Jahrgang XVI. S. 315. Anm. 1.

Wucherer zu erkennen. Er zeigt an keiner Stelle irgend einen jüdischen Charakterzug, läßt vielmehr seine eigene einzige Tochter, die sich vor ihm in ein Kloster geflüchtet, mit der ganzen Bewohnerschaft desselben vergiften und verrichtet eine Menge von Scheußlichkeiten, die den Juden niemals nachgesagt wurden und mit den Beschuldigungen gegen Lopez auch nicht die entfernteste Aehnlichkeit haben. — Es bleibt nun noch das dritte Theaterstück, das 1594 unter großem Zulauf aufgeführt worden sein soll, weil darin ein Jude nach dem Vorbild des Dr. Lopez geschildert wurde.

Dieses dritte Stück soll nun der „Kaufmann von Venedig" sein, das der Dichter — nach der Meinung von Lee und Grätz — auf Bestellung seiner aristokratischen Freunde oder des Theaterdirectors Henslowe gleich nach dem Proceß Lopez geschrieben habe, um diesen sensationellen Stoff auf die Bühne zu bringen.

Auf welche äußerlichen Beweise stützt sich aber diese Annahme? In dem Tagebuch des Theaterdirectors Henslowe über die Aufführungen auf dem Theater in Newington findet sich die nackte Notiz, „daß am 25. August 1594 zum ersten Male die venetianische Comödie *(the Venesyon Comedey)* aufgeführt worden sei". Genauer Titel, Namen des Autors und Inhalt dieser venetianischen Komödie sind nicht angegeben. Nun ist es wohl möglich, wie einige Kritiker mit Malone annehmen, daß mit derselben der „Kaufmann von Venedig" gemeint sei; gegen die Wahrscheinlichkeit dieser Annahme sprechen aber nicht zu unterschätzende Momente, welche vielmehr darauf hinweisen, daß die Entstehung des Stückes um einige Jahre hinaufzurücken ist. Zuerst ein äußerliches Moment. Die Hinrichtung des Dr. Lopez ist nach den vorhandenen Daten frühestens auf den Juni 1594 anzusetzen. Sicher ist nur, daß er Anfangs 1595 schon todt war. Wenn nun der „Kaufmann von Venedig" aus Anlaß dieser Katastrophe entstanden und bereits am 25. August 1594 aufgeführt worden sein soll, so wäre dieses Lustspiel in einem Zeitraum von 6—8 Wochen geplant, geschrieben und aufgeführt worden — eine Productionsgeschwindigkeit, die von keinem Shakespeare'schen Stücke bezeugt ist[1]), und die auch in diesem besonderen Falle nicht glaubhaft erscheint, wenn man die ausgereifte und vollendete Anlage und Form der Dichtung in Betracht zieht.

Andererseits sprechen viele innerliche Kennzeichen dafür, daß der

[1]) Lee sucht die ihm selbst auffällige Unwahrscheinlichkeit einer so schnellen Production durch die Hinweisung auf die rasche Entstehung der „Lustigen Weiber" zu beseitigen; diese Komödie war aber ein Gelegenheitsfestspiel für den Hof, das zu einem bestimmten Tage vielleicht fertig gestellt sein mußte, und beweist nichts für den vorliegenden Fall.

„Kaufmann von Venedig“ derselben Jugendperiode des Dichters seine Entstehung verdankt, aus welcher auch mehrere andere aus italienischen Stoffen geformte Dramen stammen, wie z. B. „Die beiden Veroneser“ und „Romeo und Julia“. Diese rühren bekanntlich schon aus dem Jahre 1591, nur daß „Romeo und Julia“ einer mehrfachen Umarbeitung in den darauffolgenden Jahren unterzogen worden ist. Die letzte Hand an diese Tragödie ist spätestens 1595 gelegt; Gervinus, der vor Allem ein feines Gefühl für die Eigenarten der Shakespeare'schen Stilwandlungen an den Tag legt, ist denn auch entschieden der Ansicht und belegt sie mit näheren Detailnachweisen, daß der „Kaufmann von Venedig“ noch viele charakteristische Aehnlichkeiten mit den älteren Stücken aufweist, denen „Romeo und Julia“ in seiner letzten Gestalt bereits entwachsen ist. Wahrscheinlich ist der „Kaufmann“ also schon vor 1594 geschrieben; sollte er auch in der That das in gedachtem Jahre von Henslowe in seinem Tagebuch notirte Stück gewesen sein.[1])

Lassen wir aber selbst die historische Entstehungszeit unentschieden — wo in aller Welt findet sich in dem Inhalt des „Kaufmanns“ irgend eine charakteristische Aehnlichkeit oder eine reale Uebereinstimmung in den Begebenheiten mit der Person und dem Schicksale des Dr. Lopez? Dieser war ein Staatsmann, ein Arzt, ein Mann von hoher Weltbildung und ausgezeichneter socialer Position, der in den Verdacht kam, einen politischen Verrath begangen und aus politischen Motiven sogar ein Vergiftungsattentat gegen seine Souverainin unternommen zu haben. Von Motiven des Christenhasses, der Revanche für erfahrene Zurücksetzung und Beschimpfung, wie sie bei Shylock im Spiele sind, findet sich dort nicht die leiseste Spur, von Motiven der Geldgier und Habsucht nur eine kaum bemerkbare, insofern Lopez allerdings auch beschuldigt war, die Zusage einer Geldbelohnung für den Mord des Antonio erhalten zu haben. Und dennoch sollten dem Theaterpublikum alle jene dem Shylock angedichteten Laster durch das Beispiel des im Proceß Lopez an den Tag gekommenen Thatbestandes glaubhaft gemacht werden?

Ist es ferner denkbar, daß die bloße Uebereinstimmung in dem Namen „Antonio“, selbst wenn sie absichtlich gewählt wäre, oder ein vereinzelter Ausruf wie: „Verflucht sei mein Stamm oder ich will mich an ihm rächen!“ dem Dichter hinreichend geschienen, um seinem Pu-

[1]) Eine Bestätigung dieser Ansicht über die Entstehungszeit des „Kaufmanns“ finde ich in der Abhandlung von Dr. B. T. Sträter: „Die Perioden in Shakespeare's dichterischer Entwicklung“, wo der „Kaufmann“ der Periode des „italianisirenden Stils der ersten Entwicklung und Blüthezeit (1589—1594)“ zugewiesen und die Jahreszahl der Vollendung auf 1593—1594 gesetzt wird. Vgl. Jahrbuch der Shakespearegesellschaft. XVI. Jahrgang. S. 416.

blikum anzudeuten, daß der in Tyburn hingerichtete Staatsverräther und der Pfandleiher auf dem Rialto eine und die nämliche Person oder auch nur einen und denselben nationalen Typus vorstellen?

Die anderen von Lee oben unter 3 und 4 hervorgehobenen Merkmale sind vollends ganz bedeutungslos. Die einzelnen und durchaus sparsamen Züge von Familienliebe bei Shylock sind ganz allgemeiner Art und man kann in denselben zwar etwas charakteristisch Jüdisches, aber keineswegs einen auf eine bestimmte Person zurückweisenden individuellen Zug finden. Die Hinweisung auf die Folter kann sich ebenso auf den Fall von Francis Throgmorton (1584) beziehen, der dem Volke noch frisch im Gedächtniß war.

Es wird hiernach wohl keines weiteren Beweises bedürfen, daß das von Lee entdeckte vermeinte historische Urbild Shylock's in Wahrheit nichts als ein wesenloses Schattenbild ist. Und hiermit fällt auch die Voraussetzung in sich zusammen, daß Shakespeare einen bestimmten äußeren Anlaß gehabt habe, um das Charakterbild eines Juden nach dem Leben und nach den durch einen sensationellen Criminalfall aufgeregten Phantasievorstellungen des englischen Volkes auf die Bühne zu bringen. —

Damit ist nun freilich die Anklage der tendenziösen Charakterschilderung noch nicht widerlegt.

II. Dieser zweite Theil unserer Aufgabe muß in selbstständiger Weise durch eine ganz sachliche kunstkritische Untersuchung erledigt werden. Dieselbe wird ergeben, daß der große Brite keineswegs ein grauenvolles Zerrbild des Typus eines Juden, in der Art des Marlowe'schen „Juden von Malta", zu zeichnen beabsichtigte, daß sein künstlerischer Plan vielmehr auch in dieser Charaktergestalt darauf gerichtet war, lediglich einen wirklichen Menschen mit physiognomisch und zugleich typisch ausgeprägter Individualität darzustellen, ein Wesen von Fleisch und Blut, mit sinnlichen und sittlichen Antrieben, mit Begierden, Leidenschaften und Willenskräften, die allein dessen Charakter und durch diesen auch dessen Schicksal bestimmen.

In der von Shakespeare für den „Kaufmann von Venedig" benutzten Erzählung aus der italienischen Novellensammlung „*Il Peccorone*" hat der Handel zwischen dem Kaufmann Ansaldo und dem Juden aus Mestre, dem jener für ein Darlehn ein Pfund Fleisch seines Leibes verpfändet, einen vollständig lustspielartigen Charakter und Verlauf. Eine persönliche Feindschaft zwischen Jude und Kaufmann ist nirgends angedeutet und für die spätere Härte des ersteren ist als einziges, allerdings gehässiges Motiv angegeben: „Der Jude trachtete nach dem Leben seines Schuldners, um sich rühmen zu können, daß er den größten Kaufmann der

Christenheit zum Tode gebracht.“ — Als dann von der als Richter verkleideten „Dame von Belmonte“ das Urtheil gefällt wird, daß der Jude zwar das Pfund Fleisch, aber bei Todesstrafe keinen Tropfen Blut nehmen dürfe, da muß der Jude von der Execution abstehen und verliert auch seine Geldforderung zur Strafe; im Uebrigen aber wird er ganz unbehelligt entlassen, nur daß ihm die Umstehenden spottend nachrufen: „Wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein!“

Für eine so harmlos verlaufende Komödie mit dieser seichten moralischen Nutzanwendung hätte Shakespeare in der That keines Juden bedurft, jede andere Person und jedes andere Motiv für den Eigensinn des Gläubigers hätte ihm den nämlichen Dienst geleistet. — Aber Shakespeare hatte einen tieferen dramatischen Plan concipirt, für den er einen Charakter mit tragischem Interesse verwenden mußte. Er wollte, wie später in einigen seiner großen Tragödien, Lear, Macbeth, Othello, eine tiefwurzelnde menschliche Leidenschaft schildern, und diese Leidenschaft war von der Art, daß er als ihren Träger und Repräsentanten eben nur einen Charaktertypus gebrauchen konnte, wie ihn der Jude Shylock darbot. Dies klar zu machen, soll die folgende Analyse des Charakters dienen.

Wie alle großen Charaktermaler hat Shakespeare eine kunstvolle ästhetische Methode, um in uns einen vollen allseitigen Eindruck der von ihm gezeichneten Gestalten hervorzubringen. Diese Methode besteht darin, daß er uns die Gestalt ebensowohl als ein unmittelbar von uns selbst angeschautes, wie als ein durch das Medium fremder Anschauung reflectirtes Bild erscheinen läßt. Ehe wir mit eigenen Augen die Figur von allen Seiten unter das Objectiv nehmen können, zeigt er sie uns theilweise in ihrem Reflex auf die Umgebung. — Wer und was ist also Shylock, welches sind seine Verhältnisse und seine Beziehungen zu der Welt, in welcher der Dichter ihn auftreten läßt? Was erfahren wir über ihn, ohne daß wir es selbst sehen oder doch aus seinem eigenen Munde wissen?

Shylock lebt als Jude in Venedig im Genusse der von dieser Republik seinen Glaubensgenossen eingeräumten, sehr beschränkten Bürgerrechte; sein Gewerbe ist dasjenige, was diese — soweit sie nicht gänzlich arm waren — allesammt sowohl in Venedig, wie überall während des Mittelalters trieben, das einzige, was sie treiben durften —: er verleiht Geld auf Zinsen unter den von den Rechtsgesetzen der Republik dafür verordneten Formen und Bedingungen. Zufällig sind uns diese Bedingungen aus einem Geschichtswerke des 16. Jahrhunderts[1]) sogar be-

[1]) Thomas: *History of Italy.* 1561. Vgl. Delius: *„Merch. of Venice“.* S. 29. Anm. 7.

kannt. Die Juden in Venedig hielten offene Laden für Geldgeschäfte, der Zinsfuß war 15% jährlich und der Schuldner hatte, wenn nicht anders verabredet war, ein Jahr Zeit, das Pfand einzulösen: dann durfte es vom Gläubiger verkauft werden. Wenn also Shylock hier und da im Stücke als „Wucherer“ *(„usurer“)* bezeichnet wird — was beläufig bemerkt nur von seinem Todfeinde Antonio geschieht — so wissen wir, was wir darunter zu verstehen haben. Nach dem streng canonischen Standpunkte war ja auch das legale Zinsnehmen, selbst zum niedrigsten Satze, verpönt, aber in der öffentlichen Meinung keineswegs moralisch reprobirt. Als Wucherer in unserem heutigen Sinne gebrandmarkt war auch damals nur derjenige Jude, der bei seinem Gewerbe unredlich oder mit raffinirter Habsucht verfuhr. — Nun finden wir an keiner Stelle des Stückes die Erwähnung irgend einer Thatsache oder Beschuldigung, durch welche Shylock einer schimpflichen, niederträchtigen Handlungsweise bezichtigt würde. In dem Handel mit Antonio erscheint er rachsüchtig, aber nicht geldgierig, denn er verweigert beharrlich die Annahme der ihm angebotenen hohen Summe. Gelegentlich bemerkt allerdings Antonio, der Grund von Shylock's Haß gegen ihn liege darin, daß er — Antonio — „schon manchen Schuldner davon erlöst habe, in Shylock's Buße zu verfallen“. — Aber was bedeutet diese vage Beschuldigung in dem Munde eines — wie wir sehen werden — grundlos fanatischen Judenfeindes, wie Antonio? — Sonst weiß Niemand dem Manne einen speciellen Fall von Eigennutz, Bosheit oder Härte nachzusagen.

Damit stimmt überein, daß Shylock eine keineswegs verächtliche Stellung im Verkehr mit Christen einnimmt, denn Bassanio, der Busenfreund des „königlichen Kaufmanns“ Antonio, ein adliger Cavalier von vornehmster Bildung, der im Begriffe ist, sich um eine Dame von fürstlichem Range und Vermögen, wie Portia von Belmonte, zu bewerben, ladet Shylock zweimal zu Gaste in sein Haus: einmal lehnt es Shylock ab (I, 3), das andere Mal leistet er der Einladung, wenn auch widerwillig, Folge. Würden die vornehmsten venetianischen Cavaliere etwa mit einem verrufenen Wucherer, auch wenn sie Geld von ihm entliehen, auf solchem Fuße verkehren? Shylock kommt ferner täglich auf den Rialto, „wo alle Kaufmannschaft zusammenkommt“, um seine Geschäfte öffentlich zu machen, und daß er kein schlecht beleumdeter, wegen seiner Geschäftspraxis mißachteter Mann ist, beweist auch die Art, wie in der großen Gerichtsscene der Doge, also der Souverain der Republik, ihn behandelt. Er spricht ihn höflich, beinahe freundlich an und sagt, „daß alle Welt an diese seine seltsam angenommene Grausamkeit *(strange apparent cruelty)* gar nicht ernstlich glaube, man sei vielmehr überzeugt, er werde Erbarmen üben und nicht auf seinem Rechte bestehen.“ Also galt Shylock doch für einen

Mann, dem man nach seinen Antecedentien einem grausamen Gesetze gegenüber Humanität zutraute.

Noch ein geringfügiges, aber doch bezeichnendes Moment sei hervorgehoben. Der spitzbübische, lockere Diener Lancelot nennt seinen Herrn zwar einen „eingefleischten Teufel“, in dessen Dienst er halb verhungert sei; aber sonst weiß er ihm nichts Uebles nachzureden, und er hat sogar Gewissensbisse, ob er diesem Herrn davonlaufen dürfe. — Also im Spiegel der öffentlichen Meinung, worin der Dichter mit so vieler Feinheit das Bild reflectiren läßt, erscheint Shylock von der moralischen Seite durchaus nicht so schwarz, wie man gemeiniglich annimmt. — Betrachten wir nun das Verhältniß Shylock's zum Besitze, in welchem sich ja nach Gervinus die besondere Beziehung dieses Charakters zu dem einheitlichen Gedanken des Stückes offenbaren soll. Es wird davon speciell noch die Rede sein, wo wir das Verhältniß zu seiner Tochter berühren. Hier sei nur auf ein künstlerisches Motiv aufmerksam gemacht, welches der Dichter angewendet hat, wie der Maler einen Beleuchtungseffect, um einen Contrast schärfer hervortreten zu lassen. — Betrachtet man die Gegengruppe mit dem freigebigen Antonio an der Spitze, den verschwenderischen Bassanio, die fürstliche Portia und deren ganzen Anhang leichtlebiger, zum Theil parasitischer Figuren, deren Grundsatz ist „wie gewonnen, so zerronnen“ — so wirft, diesem Glanze und dieser Ueppigkeit gegenüber, die karge und freudlose Umgebung des begüterten, aber genußfeindlichen Geldmannes, gleichsam ganz von selbst schon einen recht tiefen Schatten, welcher der bloßen Sparsamkeit und Sorge für den Besitz das düstre Colorit von Geiz und Habsucht verleiht. —

Doch vergessen wir nicht, daß für den mittelalterlichen Juden die Erhaltung und Mehrung seines Besitzes zugleich die Selbsterhaltungsfrage in sich schließt. Wenn nicht von Natur und Temperament, muß er aus kalter Berechnung seiner socialen Lage sich ein karges, genußloses Leben als einen Theil seines Märtyriums auferlegen, und, wollend oder nicht, mit dem Schein auch das Wesen des Geizes über sich nehmen. — Sagen wir also: Ja, Shylock ist im Verhältniß zu seinen Gegnern auch nach der Zeichnung des Dichters ein Geizhals; aber daß sein Geiz seinen sittlichen Charakter schändet, sind wir zu sagen nicht berechtigt. Auch dafür giebt uns der Dichter keinen Fingerzeig an die Hand. —

Doch nun ist es wohl Zeit, daß wir uns den Mann auch aus der Nähe mit eigenen Augen betrachten.

Der verschwenderische Bassanio hat durch glänzende Einrichtung alle seine Mittel erschöpft; er steckt tief in Ehrenschulden, zumeist bei seinem Freunde Antonio; er hat den Plan, seine Verhältnisse durch eine glänzende Heirath zu arrangiren, und dazu braucht er neues Geld. An-

tonio hat eben keine Baarschaft, seine ganze Habe schwimmt auf dem Meere, aber seinen Credit stellt er dem Freunde zu Gebote. Bassanio sucht den reichen Shylock auf, wir treffen sie beide auf offener Straße, in der Nähe des Rialto in freundlicher Unterhaltung. Shylock zeigt sich als der kühlbedächtig prüfende Geschäftsmann, der mit leiser Ironie die Güte der ihm angetragenen Bürgschaft Antonio's taxirt und klüglich mit diesem selbst verhandeln will. Zufällig kommt Antonio dazu, und schon sein bloßer Anblick erweckt in dem bis dahin ruhigen Shylock seinen „alten Groll" gegen den „falschen Zöllner", den er aus tiefster Seele haßt, nicht bloß „weil er von den Christen ist", unter deren Druck sein verfolgter Stamm so viel zu dulden hat, sondern mehr noch, weil er „aus gemeiner Einfalt" umsonst Geld ausleiht und das Geschäft des Geldverleihens, von dem ja die Juden ausschließlich zu leben angewiesen sind, herunterbringt. Hauptsächlich aber haßt er ihn, weil Antonio ohne jeden persönlichen Grund die Juden nicht bloß haßt, sondern auch öffentlich beschimpft und „ihr Geschäft und rechtlichen Gewinn als Wucher brandmarkt". — Halten wir dies Motiv fest, auf welches Shylock mit besonderm Nachdruck immer wieder zurückkommt! — Er weist auf das Beispiel des Erzvaters Jacob hin — beiläufig die einzige Stelle, in welcher der Jude sich eine biblische Reminiscenz entschlüpfen läßt — um zu beweisen, daß die Wahrnehmung des geschäftlichen Vortheils im redlichen Verkehr nichts Sträfliches sei: „Gewinn ist Segen, wenn man ihn nicht stiehlt!" — Antonio läßt dies nicht gelten und verletzt den Gegner, der ihm noch mit keinem Worte zu nahe getreten, mit der höhnischen Beleidigung, „daß er dem Teufel gleiche, der sich auf die heilige Schrift berufe". — Nun wallt der Groll auch in des Juden Herzen über und ergießt sich in jener, von bitterer Ironie durchtränkten Rede, die uns sogleich auf den Grund dieser ungezügelten Natur blicken läßt. Nicht der geschäftliche Schaden, den ihm Antonio so oft bereitet, ist es, der ihn so erregt; es ist die Schmach, die er von dem stolzen Uebermuth des von ihm niemals beleidigten Feindes erdulden muß, der ihm „oft und oftermals vor aller versammelten Kaufmannschaft" auf das Kleid speit und einen Hund schimpft, ohne daß er etwas anderes als ein stummes Achselzucken entgegnen darf. —

Und selbst in diesem Augenblicke, wo Antonio die Hülfe seines verachteten Gegners heischt, verschärft er den Stachel des Hohns mit den Worten:

„Ich könnte leichtlich wieder einen Hund Dich nennen,
Dich wieder anspei'n und mit Füßen treten;
Denn ich verlange keinen Freundschaftsdienst,
Ich will als Feind in Deine Hand mich geben,

Von dem Du mit bessrer Stirn eintreiben kannst,
Was Dir verfallen ist." —

Mit diesen Worten wirft Antonio selbst den Gedanken einer an ihm zu nehmenden Rache, wie ein giftiges Saatkorn in die leidenschaftlich erregte Seele seines Gegners, in welcher es auch sogleich Wurzel faßt. Mit einer Art von bizarrer Laune fängt Shylock den Gedanken auf und macht den Vorschlag, daß ihm Antonio „zum Spaß" ein Pfund seines Fleisches in einer Schuldverschreibung verpfände! — Was hinter diesem Spaß verborgen liegt, ist in dem Augenblicke keineswegs die tückische Absicht, das Pfund Fleisch später *in natura* einzufordern; es ist nichts anderes als der Reiz, dem übermüthigen Gegner eine recht tiefe Demüthigung zu bereiten, eine Revanche für den ungemessenen Schimpf, den dieser so oft ihm bereitet hat. Der stolzeste und reichste Mann Venedigs soll „zum Notar gehen" und dem von ihm sonst in's Antlitz gespienen Juden eine solche Buße für elende 3000 Dukaten verschreiben! Bassanio empfindet die Demüthigung, aber Antonio in seiner automatischen Passivität hilft sich mit dem billigen Spott über die Situation hinweg: „Der Hebräer wird noch ein Christ — er wendet sich zur Liebe!" — weil er ihm nämlich ohne Zinsen leiht. —

Im Gegensatz zu dieser Leidenschaftlichkeit und reizbaren Nervosität, welche in der ersten Begegnung Shylock's gleichsam blitzartig aufleuchtet und uns einen Blick in sein Temperament werfen läßt, erscheint er uns kurz darauf innerhalb seiner Häuslichkeit in einer normalen Gemüthsstimmung, in welcher, wie schon Lee richtig angemerkt hat, in der That einige Lichtseiten des jüdischen Charaktertypus hervortreten. Shylock hat sein Weib Lea längst verloren, und an seiner einzigen, noch sehr jugendlichen Tochter Jessica erkennen wir sofort den Mangel mütterlichen Einflusses. Von Natur mit der Anlage sittiger Weiblichkeit ausgestattet, wird sie durch den Verkehr mit dem sittenlosen Diener zur Anspinnung eines heimlichen Liebeshandels mit Lorenzo verführt. Gewiß ist sie nicht glücklich, da ihrem Genußbedürfniß von dem kargen und sittenstrengen Vater so gut wie alles versagt wird. Wie ein Vöglein im Käfig sehnt sie sich hinaus auf den Lockruf der sinnenfreudigen Welt rings umher, und wenn sie's auch selber fühlt, es sei „unkindlich und gehässig", sich des als Jude verachteten Vaters zu schämen, so entschuldigt sie sich mit der Ausrede: „Doch bin ich seines Blutes Tochter schon, bin ich's nicht seines Herzens!" —

Freilich, liebreiche Zärtlichkeit ist nicht die Signatur seines Wesens. Doch ist er ebenso fern von rauher Schroffheit oder abstoßender Mißlaune.

Er rüstet sich zum Weggehen. — „Jessica, mein Kind, hier sind die Schlüssel, achte auf mein Haus!“ ruft er der Tochter zu. Daraus klingt doch jedenfalls ein Ton von väterlichem Vertrauen. Dann mahnt er sie, die Thüren zu verschließen und nicht den Kopf zum Fenster hinauszustecken, wenn die unehrbaren, für ein Mädchenauge gewiß anstößigen Maskenzüge vorüberkommen.

Aber wie wird seine väterliche Sorge mißachtet, sein Vertrauen getäuscht, seine Warnung in den Wind geschlagen! Kaum hat er sich entfernt, so entflieht Jessica mit ihrem Liebhaber, um Christin zu werden. Als fackeltragender Page verkleidet, klagt sie mit angeborenem Schamgefühl sich selber an, daß „sie das Licht halte, bei der eigenen Schmach!“ Aber nicht nur dies; Jessica entwendet dem Vater auch kostbare Werthsachen, Geld und Edelsteine, die sie dem Geliebten mitbringt, und unter Antonio's Schutz entfliehen sie Beide und gehen mit Bassanio zu Schiff, so daß selbst der Doge dem betrogenen und beraubten Vater keine Hilfe gewähren kann. Sein Jammergeschrei wird vom Pöbel mit Spott und Hohn erwidert.

Da durchläuft ein Gerücht die Stadt, daß eines von Antonio's Schiffen in der Meerenge gestrandet sei. Und in der Glühhitze des väterlichen Schmerzes schießt jenes von Antonio selbst in Shylock's Gemüth geschleuderte Saatkorn des Rachegedankens zu einer Giftpflanze jäh empor, die mit ihrem wirren Geäste die ganze Seele des tiefgekränkten Mannes verstrickt! „Er sehe sich vor mit seinem Schein!“ ist nun das Wort, das nicht mehr von seinen Lippen weicht. — Nun malt uns der Dichter mit unübertroffener psychologischer Schärfe eine jener großartigen Scenen, in welcher wir, wie unter dem Mikroskop, das allmähliche Wachsthum einer fixen Idee beobachten können. Wir sehen, wie eine ursprünglich nur schwache Regung, ein bloßer Einfall allmählich Boden faßt und zum Antrieb erstarkt, wie dann in kaum bemerkbarem Uebergange der Antrieb zur Begierde, die Begierde zur Leidenschaft, der Gedanke zum Entschluß, der Entschluß zur That sich wandelt. All sein Denken ist auf Antonio's Unfälle gerichtet, von denen wiederum Nachrichten zu ihm dringen. Noch ist es ihm nicht klar, noch spricht er es auch vor sich selbst nicht aus, welche Absicht er jetzt mit dem „Schein“ vorhabe.

Als ihm Tubal die bösen Nachrichten bringt, daß er Jessica in Genua nicht mehr angetroffen, aber davon gehört habe, wie sie dort die dem Vater gestohlenen Schätze in kindischer Weise vergeudete, und dabei immer auf's Neue wieder von Antonio's Verlusten erzählt, da unterbricht ihn Shylock mit wiederholten Ausrufen, wie: „Das freut mich sehr; ich will ihn peinigen, ich will ihn martern!“

Erst wenn die Aufregung den höchsten Grad erreicht, wie Tubal nämlich erzählt, daß Jessica den „kostbaren Türkis, den ihm seine Lea einst gegeben" — also ein heiliges Erbstück ihrer Mutter — für einen Affen weggegeben habe, wobei Tubal wie zum Troste hinzufügt: „Aber Antonio ist ruinirt" — da reißt die Fluth seiner tiefen Empörung den letzten Damm hinweg und da erst entfährt ihm das furchtbare Wort: „Ich will sein Herz haben, wenn er verfällt." Das Wort ist gesprochen, der Entschluß ist gereift! In dieser bedeutsamen Scene ist es auch, wo Shakespeare in der Charakteristik des Juden auf dem Höhepunkte der Exaltation zugleich das eigentliche sittliche Pathos seiner leidenschaftlichen Natur bloßlegt.

Es geschieht dies in dem heftigen Wortwechsel mit Salarino, in welchem folgende berühmte Stelle vorkommt: „Er hat mich beschimpft, mir eine halbe Million geplündert, meinen Verlust belacht, meinen Gewinn bespottet, mein Volk geschmäht, meinen Handel gekreuzt, meine Freunde verleitet und meine Feinde gehetzt. Und was hat er für Grund? Ich bin ein Jude! Hat nicht ein Jude Augen, Hände, Gliedmaßen, Werkzeuge, Sinne, Neigungen, Leidenschaften? Mit derselben Speise genährt, mit denselben Waffen verletzt, denselben Krankheiten unterworfen, mit denselben Mitteln geheilt, als ein Christ? Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht, wenn ihr uns kitzelt, lachen wir nicht, wenn ihr uns vergiftet, sterben wir nicht, und wenn ihr uns beleidigt, sollen wir uns nicht rächen? Wenn ein Jude einen Christen beleidigt, was ist seine Menschenliebe? Rache! Wenn ein Christ einen Juden beleidigt, was muß seine Geduld sein nach christlichem Vorbild? Nun, Rache! Die Bosheit, die Ihr mich lehrt, will ich ausüben, und es muß schlimm hergehen, oder ich will es meinen Meistern zuvorthun!"

Hier tritt Shylock gleichsam als Anwalt und Rächer seines ganzen, so grausam gemißhandelten Stammes auf. In ihm erhebt das mit Füßen getretene Menschenrecht seinen zum Himmel aufschreienden Protest gegen die erheuchelte Menschenliebe im Munde der Bedrücker; und wenn sich so das aufbäumende Rachegefühl bis zum Fanatismus steigert, — so ist das doch wahrlich etwas Anderes als der „Fanatismus des Wuchers und Geizes", den die Ausleger in dem Charakter finden wollen.

Nun ist es allerdings nicht zu verkennen, daß gerade in dieser Scene auch die „Liebe zum Besitz" in einer Weise zum Ausdruck kommt, welche der Ansicht einen Schein von Berechtigung giebt, daß hauptsächlich die Habsucht die Triebkraft zu dem Räderwerk dieser leidenschaftlichen Natur bilde.

Vornehmlich findet Jedermann in Shylock's ungemessenem Jammer über die Verluste, die ihm der Diebstahl Jessica's verursachte, in den

grellen Ausrufen: „Ich wollte, meine Tochter läge todt zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren; wollte, sie läge eingesargt zu meinen Füßen und die Dukaten im Sarge“ — die Bestätigung dafür, daß die Liebe zum Gelde in dem Herzen des Vaters jede andere menschliche Regung getilgt habe. — Dieses Urtheil ist ungerecht und mindestens übertrieben. Wenn man die Stelle des Dialogs im Zusammenhang liest, so findet man darin nur einen meisterhaften Zug des Dichters, um schon durch die heftige, weitausgreifende Redeweise, die das gesprochene Wort über das Maß der wirklichen Empfindung hinausdrängt, die ganze ungezügelte Leidenschaftlichkeit einer vulkanischen Natur, wie Shylock, recht drastisch zu zeichnen! Diese Redeweise erinnert genau an die Maßlosigkeit der Ausdrücke bei König Lear gegen seine Töchter. Man denke sich die tiefe Erbitterung des in seinen heiligsten Gefühlen verletzten Mannes: eine Tochter, die gegen alle Sitte und Scham mit einem Christen davongelaufen, den Vater bestohlen, das Andenken der Mutter geschändet, die Religion verrathen hat — und um deren Verlust sollte er sich etwa grämen? Nein, sie ist in seiner Schätzung so tief gesunken, daß — wie er in der Wuth zu empfinden glaubt — selbst wenn sie jetzt todt vor ihm daläge, ihr Verlust ihm lange nicht so schmerzlich sein würde, wie der des von ihr geraubten Geldes. Es ist eben der stärkste Ausdruck der Verachtung, zu dem er sich im Zorn hinreißen läßt.

Aber noch sind wir nicht auf dem Culminationspunkte der Handlung, in welcher das volle tragische Interesse und die eigentliche Poesie des Shylock'schen Charakters zur Wirksamkeit kommt.

In der Gluth des rasenden Rachedurstes hat sich Shylock, wie er selbst erzählt, durch einen Eid gebunden, „auf seinen Schein zu dringen“ (III, 3). Dieser furchtbare moralische Selbstzwang zu einer verwerflichen Handlung ist gleichfalls als ein Beweis von ganz ungewöhnlicher Gemüthsverwilderung angeführt worden. Mit Unrecht; ein zweifellos edler und sympathischer Charakter, der populärste Held der deutschen Dichtung, Wilhelm Tell, thut dasselbe. Auch er gelobt sich nach dem Apfelschuß „mit furchtbarem Eidschwur, den nur Gott gehört“, das Herz des Feindes zu seinem nächsten Ziele zu nehmen. Auch er läßt sich von der Sophistik der Leidenschaft darüber täuschen, daß er nicht in seiner eigenen, sondern in einer allgemeinen Sache das Rächeramt übe. Aber wenn Tell allerdings in der allgemeinen Zustimmung zu seiner That als einem Akte des Patriotismus einen festen Ankergrund für sein schwankendes Gewissen findet, um vor dem Richterstuhl der Moral das „Nicht schuldig“ für sich zu plaidiren, so finden wir für Shylock wenigstens „mildernde Umstände“ in seinem subjectiven Irrthum, daß Recht und Gesetz ihm zur Seite stehen. Diesen Irrthum theilen mit ihm die Ver-

treter von Recht und Gesetz, ja selbst seine Gegner im Kampfe, und dadurch erstarkt er zu einer Rechtsüberzeugung und gewinnt als solche eine ethische Basis.

Man darf, um in dieser Beziehung nicht zu falschen Folgerungen zu gelangen, zwei Umstände nicht außer Acht lassen. Erstlich, daß uns der Dichter auf den Boden der Märchenwelt versetzt, wo die Maßstäbe und Voraussetzungen der natürlichen Wirklichkeit aufgehoben sind und auch das moralisch Ungeheuerliche den abstoßenden Charakter verliert. Zweitens hat der barbarische Rechtssatz, daß der säumige Schuldner dem Gläubiger mit Leib und Leben verfallen sei, eine beglaubigte historische Grundlage. Das altrömische Zwölftafelgesetz enthält bekanntlich die Satzung, daß der Gläubiger nach Ablauf der Zahlfristen den Schuldner entweder als Sklaven verkaufen oder in Stücke schneiden dürfe *(partes secanto)*.

Die Fiction, daß ein solches Gesetz auch noch zu irgend einer späteren Zeit in einer Handelsstadt wie Venedig Geltung gehabt, ist also poetisch durchaus zulässig. Es geht aus der Dichtung nirgends hervor, daß Shylock sich aus unmenschlicher, blutgieriger Laune eine Buße ersonnen, die als eine ganz unerhörte gilt und mit dem öffentlichen Rechtsgefühl in krassem Widerspruche steht. Im Gegentheil, alle Welt ist darüber einig, daß diese Buße vollkommen zu Recht bestehe und daß von dem Richter darauf erkannt werden müsse. Selbst Antonio spricht es mehrmals aus: „Der Doge kann des Rechtes Lauf nicht hemmen.“ Ebenso spricht Portia zu Shylock: „Von wunderbarer Art ist Euer Handel, doch in der Form, daß das Gesetz Venedigs Euch nicht anfechten kann, wie ihr verfahrt.“ Und später nochmals: „Es darf nicht sein, kein Ansehn in Venedig vermag ein gültiges Gesetz zu ändern.“ Um wieviel mehr durfte der Dichter in die Seele des so schwer gekränkten Mannes selbst die Ueberzeugung legen, daß seinem Anspruch nicht nur die formale, sondern die innere Rechtmäßigkeit zur Seite stehe und daß er kein Unrecht und keine Unmenschlichkeit begehe, wenn er gegen seinen bittersten und erbarmungslosesten Verfolger dem Gesetze freien Lauf lasse! Setzte doch das mittelalterliche Rechtsleben vielfach auch in der Wirklichkeit die Verurtheilung zum Tode, wenn auch nicht als Privatstrafe, so doch auf geringe Vergehungen gegen das Eigenthum, die heute kaum noch mit erheblichen Freiheitsstrafen belegt sind.

Mit unerbittlicher Logik legt der Dichter dem Juden denn auch auf die Mahnung, von seinem Rechte freiwillig abzustehen, die Antwort in den Mund:

„Welch' Urtheil soll ich scheu'n, thu' ich kein Unrecht?
Ihr habt bei Euch gekaufte Sklaven viel,

Die ihr wie eure Esel, Hund' und Maulthier'
In sklavischem verworfnen Dienst gebraucht,
Weil ihr sie kauftet. — Sag' ich nnn zu euch:
Laßt sie doch frei, vermählt sie euren Erben;
Was plagt ihr sie mit Lasten? . . . . . .
. . . . Ihr antwortet:
Die Sklaven sind ja unser; und so geb' ich
Zur Antwort: Das Pfund Fleisch, das ich verlange,
Ist theu'r gekauft, ist mein, und ich will's haben.
Wenn ihr's versagt, pfui über eu'r Gesetz!
So hat das Recht Venedigs keine Kraft!"

Und dabei bleibt er denn auch stehen gegen alle noch so rührenden und menschlich schönen Beschwörungen Portia's zur Milde und Gnade. „Ich fordere das Gesetz", ist sein steter Refrain.

Fragen wir nun, was ist es eigentlich, das diesem alleinstehenden schwachen Manne, gegenüber dem höchsten Träger der Staatsgewalt, gegenüber seinem mächtigsten Gegner, ja gegenüber dem Andrange der öffentlichen Volksstimme, die sich natürlich zu Gunsten des bedrohten Antonio geltend macht, diese energische Sprache eingiebt? Lassen wir darauf einen der genialsten deutschen Juristen die Antwort geben, der mit tiefem Scharfblicke die Triebfeder in der Seele Shylock's erkannt hat. „Die Sprache Shylock's," sagt Rudolph von Ihering in seinem berühmten Buche „Der Kampf um's Recht", „ist diejenige, welche das verletzte Rechtsgefühl an allen Orten und zu allen Zeiten reden wird, die Kraft, die Unerschütterlichkeit der Ueberzeugung, daß Recht doch Recht bleiben muß: Der Schwung und das Pathos eines Mannes, der sich bewußt ist, daß es sich bei der Sache, für die er eintritt, nicht bloß um seine Person, sondern um das Gesetz handelt. — ‚Ich fordere das Gesetz!' Wie mächtig, wie riesig dehnt sich die Gestalt des schwachen Mannes aus, wenn er diese Worte spricht, es ist nicht mehr der Jude, der das Pfund Fleisch verlangt, es ist das Gesetz Venedigs selber, das an die Schranken des Gerichtes pocht!"

In diesem Lichte betrachtet, enthüllt sich uns auch erst die Wesenheit des psychologischen Processes, den der große Seelenmaler in dem Charakter Shylock's zur Geltung gebracht; eines Processes, der in der That an ergreifender Naturwahrheit den bereits erwähnten Schilderungen in der Charakteristik eines Lear, Macbeth und Othello nicht nachsteht.

Wie in diesen Tragödien die Affecte des Jähzorns, des Ehrgeizes und der Eifersucht in ihrer krankhaften Ausartung geschildert werden, so im Charakter des Shylock der Affect des Rechtsgefühls und dessen Reaction gegen eine starke Reizung. Der Dichter entrollt uns das ergreifende Schauspiel eines heißen Kampfes um das Recht, bei welchem es

sich zunächst um das niedrige Interesse von Mein und Dein, um eine Geldforderung handelt, der aber durch eigenthümliche Nebenumstände zu einem hochbedeutenden Rechtsconflict sich entwickelt, wobei „die Interessenfrage sich zu einer Charakterfrage umgestaltet.“ Shylock hat gegen einen Feind und Verfolger ein zwar grausames, aber doch wohlbegründetes, von den Gesetzen und dem obersten Gerichtshofe des Staates anerkanntes Recht erworben. Dieses Recht soll ihm dennoch vorenthalten werden, er soll statt des Rechts unverdiente Milde üben. Diesen Zwang empfindet er als Unrecht. Unrecht dulden, wo ihm keine Waffe der Abwehr zur Seite steht, ist sonst sein bejammernswerthes Loos. Gegen dieses Unrecht hat ihm der Feind selbst eine starke Waffe in die Hand gegeben. Sie will, sie muß er brauchen; nicht um seinen gemeinen Vortheil zu wahren, nein, um sein Rechtsgefühl zu behaupten. Die Grundlage dieses Gefühls ist der moralische Widerstand gegen Unrecht und Vergewaltigung, für ihn setzt er seine ganze Persönlichkeit ein, in ihm manifestirt sich sein Charakter.

Der Kampf Shylock's für seinen „Schein“ hat somit eine sittliche Grundlage, ohne welche er auch kein dramatisches Interesse einflößen könnte. Die Steigerung dieses Interesses bis zur Tragik bewirkt der Dichter, wie immer, durch den mit psychologischem Tiefblick dargestellten Umschlag des natürlichen Affects in eine Seelenkrankheit. So sehen wir in Shylock zuletzt den pathologischen Zustand des bis zum Fanatismus überreizten Rechtsgefühls, an welchem auch sein Charakter zerschellt und er selbst zu Grunde geht.

Und nachdem wir solchergestalt in das Grundmotiv des Charakterbildes einen Einblick gewonnen, finden wir auch den Schlüssel zu dem letzten Räthsel des künstlerischen Planes, das in der Frage enthalten ist: Warum hat Shakespeare zum Repräsentanten dieses Charakterbildes gerade einen Juden gewählt, da ja in allen älteren Bearbeitungen der seinem Stücke zu Grunde liegenden Erzählung nirgends von einem Juden die Rede ist? — Die Antwort wird uns jetzt nicht schwer fallen, ohne daß wir nöthig hätten zu der unbegründeten Annahme zu greifen: der Dichter habe nach dem Leben gezeichnet, oder er verrathe dadurch die Absicht, den jüdischen Charaktertypus in der öffentlichen Meinung zu brandmarken.

Es liegt in der Eigenthümlichkeit des Rechtsgefühls, daß seine Reaction gegen starke Reizung sich nicht, wie bei jedem gewöhnlichen Affect, bloß nach dem individuellen Moment des Temperaments und des Charakters bestimmt, sondern es wirkt bei demselben auch als eine wesentliche Verstärkung das sociale Moment mit, das Gefühl von der Wichtigkeit und Unentbehrlichkeit des bestimmten Rechtsinstitutes für die be-

sonderen Lebens- und Existenzbedingungen des Standes, des Berufes oder der äußeren Rechtsgemeinschaft, die durch den Angriff gegen ihren einzelnen Angehörigen mittelbar gleichfalls mitbetroffen werden.[1]) — Wo treten diese Momente aber schlagender und wirkungsvoller an das Licht, als in dem staatlichen und socialen Verhältniß des mittelalterlichen Juden, dessen Vermögen, Freiheit, Ehre, Gut und Blut nicht unter den Schutz der allgemeinen Rechtsordnung, die alle Staatsgenossen mit gleichem Maße mißt, gestellt waren, sondern ihre stete Bedrohung fanden in der regellosen Willkür der Mächtigen, wie in der Gewaltsamkeit der Massen? — Für den mittelalterlichen Juden waren die oft um theuren Preis erworbenen Ausnahmegesetze und Privilegien, die seinen Rechtsverkehr mit dem ihm feindlich gesinnten Volke regelten, zugleich die einzigen Bollwerke seiner persönlichen Sicherheit. Von der rigorosen und buchstäblichen Erfüllung derselben gegen den Einzelnen hing die Selbsterhaltung Aller ab. In ihnen vertheidigte der Jude seine materiellen und zugleich seine historischen und ethischen Lebensbedingungen. Und weiter! Wer sollte aber auch eine höhere Reizbarkeit des Rechtsgefühls und eine festere Beharrlichkeit in der Behauptung desselben an den Tag legen, als Derjenige, dessen Recht am meisten mißachtet und mit Füßen getreten war? Wer anders als ein mittelalterlicher Jude, der so wenig von der Menschlichkeit, so gar nichts von der Liebe seiner Umgebung zu erwarten hatte, war darauf hingewiesen, sich mit aller Energie seines Wollens und Könnens an das kleinste Titelchen seines Rechts zu klammern, er, für den, wie für keinen Andern, der Kampf um's Recht zugleich den täglichen Kampf um das Dasein in sich schloß? Nur ein Jude war der richtige, ja der einzige Repräsentant, den der Dichter für seinen künstlerischen Zweck gebrauchen konnte: die Charaktertragik des gereizten Rechtsgefühls zu personificiren. — Wäre der Jude in dem Märchen des Fiorentino nicht vorhanden gewesen, so hätte ihn Shakespeare erfinden müssen; oder richtiger: nur weil er ihn dort vorfand, faßte er überhaupt die Idee, die psychologisch unbedeutende Erzählung zu einem Charakterbilde von so gewaltigem tragischen Interesse auszugestalten. Man denke sich an Shylock's Stelle einen Christen, dem ein Jude sein Fleisch zur Buße gesetzt hat, wie dies ja nach einem freilich nicht beglaubigten Bericht des Geschichtsschreibers Gregorio Leti zur Zeit des Papstes Sixtus V. in Rom bei Gelegenheit einer Wette vorgekommen sein soll[2]) — wo wäre hier das tragische Interesse, wo der Conflict mit den herrschenden Gewalten und die dadurch erzeugte Vertiefung des Charakters? Brauchte etwa im dunklen Mittelalter der Christ,

[1]) Vgl. Ihering a. a. O.

[2]) Vgl. Grätz a. a. O. S. 53 ff.

um an dem Juden strenges Recht oder selbst Rache zu üben, überhaupt der Mithülfe des Gerichtes? und hätte sich irgend ein Richter etwa des bedrängten Juden angenommen? Für einen Dichter bot eine derartige Verwicklung keine künstlerische Ausbeute. Denn was wäre es auch, wenn dem Christen sein Recht verweigert worden wäre? Er zöge hin und bliebe derselbe, der er war. —

Wie anders wirkt der Schluß der Dichtung in ihrer jetzigen Gestalt, wo dem Juden das von dem Gesetz anerkannte Recht, nicht weil es gegen das höhere Gesetz der Menschlichkeit verstößt, abgesprochen, sondern, nachdem es ihm zuerkannt worden, durch eine elende Spitzfindigkeit wieder aus den Händen gewunden und als eine Waffe heimtückisch gegen ihn gebraucht wird. „Wer kann sich des Gefühls erwehren“ — sagt schon Ihering mit treffenden Worten — „wenn er den von bitterem Hohn verfolgten Mann geknickt, gebrochen, mit schlotternden Knieen dahin wandern sieht, daß es nicht der Jude Shylock ist, der von dannen schleicht, sondern die typische Figur des Juden im Mittelalter, jenes Parias der Gesellschaft, der vergebens nach Recht schrie? Die gewaltige Tragik seines Schicksals beruht nicht darauf, daß ihm das Recht versagt wird, sondern darauf, daß er, ein Jude des Mittelalters, den Glauben an das Recht hat — man möchte sagen, gleich als wäre er ein Christ — den felsenfesten Glauben an das Recht, den der Richter selber nährt, bis dann wie ein Donnerschlag die Katastrophe über ihn hereinbricht und ihn belehrt, daß er Nichts sei als der geächtete Jude des Mittelalters, dem man sein Recht giebt, indem man ihn darum betrügt.“

Und zu einem Kunstwerk, das uns mit diesem Eindruck entläßt, sollte eine gehässige, einseitige Tendenz gegen das Judenthum die poetische Inspiration geliehen haben? Leuchtet aus dem von dem Dichter dem Märchen gegebenen Abschluß nicht vielmehr unverkennbar die ihm eigenthümliche erhabene Weltironie hindurch, welche ihre schneidigste Schärfe gerade der Gegenseite zuwendet?

In wie herrlicher und tiefbewegender Rede läßt der Dichter seine Portia sich über das Wesen der Liebe und Gnade, im Gegensatz zum strengen grausamen Buchstabenrecht ergehen!

„Die Art der Gnade weiß von keinem Zwang,
Sie träufelt, wie des Himmels milder Regen,
Zur Erde unter ihr; zwiefach gesegnet:
Sie segnet den, der giebt, und den, der nimmt —
. . . .
Sie ist ein Attribut der Gottheit selbst,
Und ird'sche Macht kommt göttlicher am nächsten,
Wenn Gnade bei dem Recht steht; — —

— — — wir beten all' um Gnade,
Und dies Gebet muß uns der Gnade Thaten
Auch üben lehren.“ — — —

Mit Recht findet man in den letzten Worten eine deutliche Hinweisung auf das „Vaterunser“. Aber wie wird diese Hinweisung durch die That bewährt? Wird der Jude bloß mit dem Verluste seines dem göttlichen Gesetz widersprechenden Rechts bestraft, im Uebrigen als ein durch die Leidenschaft seines Rechtsfanatismus verblendeter und irregeleiteter Menschenbruder in Frieden entlassen? Weit gefehlt! Sein Buchstabenrecht wird allerdings gebrochen; aber ein ihm feindseliges Buchstabenrecht wird ohne Gnade sofort gegen ihn geltend gemacht. Durch die Verfolgung seines richterlich anerkannten Rechtes — sagt man ihm — habe er einen verbrecherischen Angriff auf das Leben eines Christen unternommen; dadurch habe er nicht bloß sein Vermögen verwirkt, sondern um sein Leben zu erhalten, müsse er seinen Glauben abschwören, also ein Gut opfern, das ihm höher als das Leben steht. — Die Gnade, die „bei dem Rechte stehen soll“, erweist sich also nur als ein leerer Schein. Der alte beraubte Mann tritt nackt und elend seine Ahasveruswanderung an, während sein verführtes Kind in den mondbeglänzten Zaubergärten von Belmonte bei sinnberauschender Musik und süßem Liebesgeflüster mit ihrem Verführer und seinen Freunden ein nur der Lust geweihtes Leben beginnt! —

So vollzieht der Dichter an seinem Helden allerdings das strenge Gericht, das die poetische Gerechtigkeit fordert. Mit dem Glauben an das Buchstabenrecht, das für ihn zum Fallstrick geworden, verliert Shylock zuletzt den moralischen Stützpunkt seiner innersten Natur. Für die Ausfechtung jenes Rechtes kann er nicht mehr, wie er es nach dem Spruch mußte — trotzig sein eigenes Leben einsetzen. Die Spannkraft seines Charakters ist mit einem Mal dahin. Es ist nicht Inconsequenz, die ihn zur passiven Nachgiebigkeit bestimmt, es ist der Zusammenbruch seines Wesens. — Also bestimmt auch in diesem Drama nur der Charakter des Helden sein Schicksal. In ihm allein wurzeln Schuld und Sühne, und als die Wirkungen der letzteren ergreifen uns, wie in der echten Tragödie, Furcht und Mitleid: die Furcht, die das Uebermaß auch einer an sich edlen Leidenschaft erregt, und Mitleid für das unglückliche Opfer derselben. Und dieses letztere Gefühl scheint uns das überwiegende. Denn wer die Gedanken des Dichters aus manchen stillredenden Zügen der Dichtung zu lesen versteht, dem wird aus ihnen etwas entgegenklingen, wie ein leiser, trauervoller Nachhall des alten Römerwortes: *Victrix causa Diis placuit, sed victa Catoni.* Jedenfalls stand des Dichters großes Herz hier theilweise auch bei dem Besiegten. —

Die Aufgabe dieser Untersuchung ist erfüllt, wenn sie den Leser für die Ueberzeugung gewonnen hat, daß Shakespeare auch in dieser Dichtung nur dem höheren Kunstgesetze und keiner gehässigen Tendenz gefolgt sei. Diese Ueberzeugung ehrt den Dichter, wie sie den reinen Genuß an seiner bewundernswerthen Schöpfung erhöht. Sie ist aber auch trostreich in einer Zeit, wo dem Gedanken vorurtheilsloser Humanität so viele neue Feinde mit altem, und alte Feinde mit neuem Gesicht erstanden sind, denen man nicht den Triumph gönnen sollte, einen Genius wie William Shakespeare zu ihren Gesinnungsgenossen zählen zu dürfen.

Ueber einige von Shakespeare's Frauen-Charakteren.

Von

Helena Faucit Martin.

Mit Genehmigung der Verfasserin übersetzt

von

Karl Lentzner.[1])

Diese Briefe wurden im Herbst v. J. auf Veranlassung und zur Ermunterung einer mir theuern, hochbegabten Dame geschrieben, die seitdem aus dem Zeitlichen geschieden ist.

Ich hatte keine Ahnung, daß dieselben je an die Oeffentlichkeit gelangen würden, und man wird es begreiflich finden, daß manche Einzelheiten persönlicher Natur miteingelaufen sind, welche der intimen Freundin die Lectüre interessanter machen sollten; die ich sonst aber nicht der Mühe werth erachtet haben würde, zu Papier zu bringen. Auch sagt man mir, daß jene Stellen nicht wohl gestrichen werden können ohne Verlust der Eigenartigkeit dieses meines ersten Versuches: Charaktere mit der Feder zu beleuchten, die ich bislang, und mit weit größerem Vergnügen für mich selbst, auf der Bühne darzustellen pflegte.

Die wenigen Freunde, welche diese Briefe gelesen haben, sind Alle insofern Einer Meinung, als sie glauben, meine „Ideen" verdienten Ein-

[1]) Es muß unsere Leser interessiren, verfolgen zu können, wie sich in der Seele einer der hervorragendsten englischen Bühnenkünstlerinnen die Auffassung eines von ihr darzustellenden Charakters vom embryonischen Empfinden an bis zur Vollklarheit der Darstellungsfähigkeit entwickelt hat.

Lady Helena Martin, die Gattin des Biographen Prinz Alberts, hat diese Aufzeichnungen für den engsten Kreis der Freunde geschrieben und drucken lassen und ausnahmsweise die Genehmigung zur Uebersetzung ertheilt. D. R.

gang in weitere Kreise zu finden. Und man hat mich wiederholt so dringend um deren Veröffentlichung gebeten, daß ich schließlich „Ja“ sagen mußte.

Ich will aber hier bekennen, daß ich meinen eigenen Wunsch, dieselben privatim zu halten, nur sehr ungern aufgab. Es quält mich der Gedanke, die Meinung hie und da wachzurufen, als wolle ich gewissermaßen vorschreiben: „So, und nicht anders, ist die Shakespeare'sche Ophelia aufzufassen“; während ich meinen Liebling doch nur schildern wollte, wie er meiner Seele stets vorschwebte; — wie er in meinem Herzen gelebt hat, und bis an mein Ende fortleben wird.

Ich hoffe zuversichtlich, nicht mißverstanden zu werden.

I. Ophelia.

„O rose of May! Sweet Ophelia!“

Geliebte Freundin!

Sie wünschen also wirklich, ja ich darf wohl sagen, Sie bestehen darauf, daß ich, an unsere jüngste Unterhaltung anknüpfend, meine Gedanken über Ophelia zu Papier bringe: damit Sie, wie Sie sich auszudrücken belieben, das Studium ihres Charakters neuerdings vornehmen können.

Ihnen, der es jederzeit ein Leichtes ist, Ihre Ideen geläufig niederzuschreiben, wird es wohl kaum begreiflich erscheinen, wenn ich Sie versichere, daß mir heute keine leichte Aufgabe gestellt worden ist. Meine Auffassung der Shakespeare'schen Frauengestalten fand ihren Ausdruck nie in Worten, sondern in der lebendigen Verkörperung auf der Bühne. Ich habe das Schicksal dieser Frauen und Mädchen von Anfang bis zu Ende in meiner eigenen Phantasie mit durchgelebt. Und die Ophelia, wie sie mir stets vorschwebt, ist so grundverschieden von Allem, was ich darüber gehört, gelesen und gesehen habe, daß ich kaum zu hoffen wage, Jemanden zu bewegen, sich meinen Ideen und meiner Auffassung anzuschließen.

Ich gestehe, es schmerzt mich, nur zu oft von ihr als von einem schwachen Geschöpfchen reden zu hören, dem es an Wahrhaftigkeit, Vorsatz und Charakterstärke gebricht und welches nur dann interessant zu werden verspricht, wenn es anfängt, sein bischen Verstand zu verlieren. — Und dennoch ist es kaum zu verwundern, daß ein so äußerst zart angelegtes Wesen, ein so fein besaitetes Gemüth, häufig in bedauerlichster Weise mißverstanden und verkannt wird. Wie delicat und matt auch

immerhin die Schattirungen dieses Charakters sein mögen: wahr und naturgetreu sind sie eben doch! Und außerdem so deutungsvoll und anregend, daß ich die Ophelia geradezu für einen der beredtesten Beweise halte, die unser großer Meister von seinem Vertrauen in die Kunst des Schauspielers — der er ja selber angehörte — uns hinterlassen hat. Ich fühle daraus, wenn ich so sagen darf, seinen Glauben an die Macht des „Ausfüllens“ und „Ergänzens“ der Gestalten seiner Einbildung; zum mindesten mittels sympathischer Naturen. Ich erkenne daran sein festes Vertrauen in die Kraft und das Talent des Darstellers, durch lebendiges „An- und Nachempfinden“ — „Sichhineinfühlen“ — und möglichst vollkommenes „Wiedergeben“, — „Reproduciren“ —, seinen Phantasiegebilden Genüge thun und gerecht werden zu können.

Hätte er ohne dieses Vertrauen schreiben können, wie er geschrieben hat; in Anbetracht, daß unreife Knaben und bartlose Jünglinge die einzigen Vertreter seiner weiblichen Charaktere auf der Bühne waren? Nein! Sein Gedankenflug ging sicherlich über die Schranken des '*ignorant present*' hinaus, und er fühlte, daß eine Zeit kommen müsse, wann edle und wahrhaftige Frauen es sich zur Ehre und zum Ruhm gereichen lassen würden, ihr ganzes besseres Ich in diesen idealen Gestalten aufgehen zu lassen: Ideale, die er uns vermacht hat, seinen Glauben an echte Weiblichkeit für alle Zeiten zu beurkunden, und lebendige Wesen aus Fleisch und Blut für Tausende zu schaffen, denen sie sonst auf immer unbekannt geblieben wären.

Stellen Sie sich, liebe Freundin, nur auf Augenblicke, einen Jüngling als '*Juliet*' vor! Als '*Heavenly Rosalind*'! Als '*Divine Imogen*'! Oder denken wir uns die anmuthige Dame Belmonts '*richly left*', aber noch viel reicher ausgestattet von Mutter Natur: — '*The poor rude world*', sagt Jessica, '*hath not her fellow*' .... Denken Sie sich einen halbwüchsigen Mann als Miranda, Cordelia, Hermione, Desdemona '*heavenly true*'; — als muntere Beatrice und so weiter fort, durch die ganze wunderbare Frauengallerie! Wie konnte jemals ein Knabe, wie außerordentlich begabt und für den Zweck geschult er auch immer gewesen sein mag; — wie vermochte je ein Jüngling diese herrlichen, edlen Frauengestalten einer Zuhörerschaft auch nur annäherungsweise zum Verständniß zu bringen? — Die Worte eines Weibes von den Lippen, aus dem Herzen eines Mannes: — der bloße Gedanke daran ist unnatürlich und widerlich! — Und man kann wirklich dem großen Shakespeare ein gewisses Mitleid nicht versagen, wenn man bedenkt, daß ihm die Aufführung seiner genialsten Schöpfungen in gewissem Sinne vereitelt wurde, und er sie solcherweise verdorben und entstellt selber mit ansehen mußte.

Doch auf Ophelia zurück zu kommen. Sie war stets einer der Lieblingsträume meiner Jugend; theilweise wahrscheinlich durch das Geheimniß, in welches ihr Wahnsinn gehüllt zu sein scheint. — Ich war in meiner Kindheit viel allein und ward frühe schon schwächlicher Gesundheit wegen aus der Schule genommen. Oftmals wurde ich auf Monate nach der Seeküste zu guten, freundlichen Leuten geschickt, die, ihren eigenen Geschäften nachgehend, mich häufig ganze Tage lang mir selbst überließen: — weil sie mich glücklich, mit meinen Büchern allein, am Gestade wußten.

Ich hatte dringend nach Hause um „Shakespeare“ geschrieben, den ich damals zu lesen pflegte; es war eine Theaterausgabe von John Kemble. Diese, des großen Briten dramatische Werke, und die „*Arabian Nights*“ — o, wie theuer waren mir diese Bücher geworden! Auch besaß ich ein Exemplar von „*Pilgrim's Progress*“ und Milton's „*Paradise Lost*“. „Satan“ war mein großer Held. Ich glaube, ich wußte ihn auswendig. Wie oft habe ich seine Ansprache an die Rathsversammlung den Wogen vordeklamirt, wenn ich mich unbelauscht glaubte! — Ferner hatte ich eine Uebersetzung von Dante's „*Inferno*“, die zwar recht herzlich schlecht, aber doch immerhin gut genug für mich war. Ich weiß wirklich nicht, wessen Uebertragung in's Englische es gewesen ist, aber einzelne Stellen daraus sind unauslöschlich meiner Seele eingeprägt. Und obgleich ich das Buch nun schon seit vielen, vielen Jahren nicht mehr zu Gesicht bekommen habe, sind diese Zeilen doch noch immer tief in meinem Herzen eingewurzelt:

'Up; be bold!
Vanquish fatigue by energy of mind!
For not on plumes or canopied in state
The soul wins fame!'

Ach, wie oft haben diese Verse mir seitdem geholfen: — wenn im schweren Kampf des Lebens oder inmitten herber Prüfungen das Herz schier verzagen wollte!

Meine kleine Bibliothek bot in der That ein seltsames Gemisch dar. Es waren eben nur solche Bücher, die ich mir damals verschaffen konnte; aber sie befriedigten mich vollkommen. Sie erfüllten mein junges Herz und Gemüth mit Allem, was am meisten Zauber und Reiz auf mich ausübte: mit dem Prachtvollen, dem Wunderbaren, dem Großartigen, dem Heldenmüthigen; mit Selbstverleugnung und mit Selbstaufopferung.

Wie die meisten Kinder, so behielt auch ich gewöhnlich meine größte Freude und höchste Wonne geheimnißvoll für mich selbst. Doch erinnere ich mich, als ich nach Hause und zu meinen regelmäßigen

Schularbeiten zurückgekehrt war, bei mehreren Gelegenheiten ganze Kapitel und Scenen aus meinen Lieblingsdichtern, zur nicht geringen Belustigung meiner Umgebung, auswendig hergesagt zu haben; besonders wenn hie und da Zweifel zum Vorschein kamen, dieser oder jener Stelle wegen, die ich gewöhnlich in meiner kleinen Vorrathskammer aufgespeichert hatte. Aber nie vertraute ich Jemandem an, wie völlig mein ganzes Dasein in diesen Dichtern aufgegangen, wie innig verwachsen mein junges Leben mit diesen Schriftstellern war; — selbst nicht einmal meiner einzigen Schwester, so herzlich lieb ich sie auch hatte. Dieselbe war viele Jahre älter als ich, und ein zu heiteres Temperament, um an meinen immerwährenden Träumereien Geschmack finden zu können. Ich wußte, sie würde mich doch nur ausgelacht oder geneckt haben.

So hatte ich denn Shakespeare's Heldinnen, ihre ganze Kindheit, ihre ganze Geschichte, wiederholt selber durchgelebt; lange Zeit bevor mich mein Glücksstern auf die Bühne führte, wo es mir vergönnt sein sollte, dieselben nach meiner eigenen Auffassung personificiren zu können.

Während der wenigen Jahre meines Engagements unter der Intendanz des Herrn Macready, welches gewissermaßen mein erstes theatralisches Auftreten bildet, bin ich niemals aufgefordert worden, die Partie der Ophelia zu übernehmen; wahrscheinlich weil nach althergebrachter Weise die paar Strophen Gesang, die eigentlich nichts mehr als das „Summen“ einer Melodie sein sollten, noch immer eine geschulte Sängerin nothwendig machten. Nicht lange Zeit später jedoch ging mein Wunsch in Erfüllung. Es war in Paris, wo ich um die Gefälligkeit ersucht wurde, Herrn Macready im „Hamlet“ zu unterstützen und die Rolle der Ophelia zu spielen. Und ich brauche Ihnen wohl kaum zu sagen, wie bange mir zu Muthe war; ganz besonders dieser „gesanglichen“ Ueberlieferung wegen. Die Vorstellungen fanden im „*Salle Ventadour*“ an den Abenden statt, an welchen keine italienische Oper daselbst gegeben wurde.

Ach, wie schwer ist es doch, seine eigenen Ideale zu verwirklichen, und ihnen Ausdruck und Form zu verleihen — mag man sich auch noch so lange damit beschäftigt und hinein gelebt haben! —

Meine Angst zu steigern, erfuhr ich, gerade als ich im Begriff stand, vor die Lampen zu treten, daß Grisi und andere von der italienischen Operngesellschaft dicht bei der Bühne Platz genommen hatten. Ich glaube aber, ich sang dessenungeachtet ziemlich rein, und bald schon vergaß ich die Primadonna und alles Uebrige dazu. Es kam ein Gefühl über mich, als ob ich die Menge unwillkürlich mit mir fortzöge. Und was für eine Zuhörerschaft hatte ich an jenem Abend! Da war kein zudringliches, lärmendes Beifallklatschen oder dergleichen; denn für die eng-

lischen Vorstellungen gab es keine organisirte „Claque“. Aber in welch' unbeschreiblicher Atmosphäre wahrer und wärmster Sympathien befand ich mich hier! Da wurde jeder Ton vernommen, jeder Blick beobachtet, mitempfunden und anerkannt. Ich fühlte mich emporgehoben, um mit Wordsworth zu reden, in *'an ampler ether, a diviner air'*.

Vergegenwärtigen Sie sich, liebe Freundin, wenn schon Desdemona und Ophelia so warm aufgenommen wurden: welch' ein Hochgenuß müßte es gewesen sein, die Julie vor demselben Publikum zu spielen! Ich war vor Entzücken selig! Noch ganz gut erinnere ich mich, daß ich wegen einiger Kürzungen in „Romeo and Juliet“ — man hatte die glänzende Partie des Mercutio gestrichen — kaum Zeit genug zum Umkleiden hatte und athemlos hinter der Coulisse ankam. Ich machte eine Bemerkung dieser treibjagdartigen Hast wegen zum Regisseur, Mr. Serle, ihm klagend, daß mir nicht Zeit genug bliebe, Kraft zu sammeln für die große Anstrengung des nächstfolgenden Auftritts. — *'Never mind, you will feel no fatigue after this'*, war die wohlgemeinte Antwort. Und wahrlich, der gute Mann hatte Recht. Die Bühnenbegeisterung gewährt immer treffliche Linderung für körperlichen Schmerz und Ermüdung. Wer hätte überdies vor einem solchen Auditorium auch nur an dergleichen denken können; wo jeder Bewegung und jeder Miene des Darstellers von allen Anwesenden lautlos gefolgt wurde!

Doch zurück zu unserem Liebling. Ich erfuhr später, daß an dem Abend, an welchem ich die Rolle zum ersten Male spielte, viele der feingebildetsten Pariser zugegen waren, und daß man *„most pretty things“* über meine Ophelia zu sagen wußte.

Alles dieses zusammen genommen, erfüllte aber begreiflicherweise mein junges Herz mit lebhaftester Freude. Und was mir zu noch größerer Genugthuung gereichte, war die Nachricht, daß Mr. Macready — dieser strengste aller Kritiker — allabendlich mein Spiel in den Scenen des vierten Aktes ganz besonders beobachtete. Ich werde von seinen vielen Artigkeiten nie vergessen können, wie ganz außerordentlich liebenswürdig er mir sagte, daß ich ein für ihn ganz neues Licht auf die Rolle der Ophelia geworfen, und daß er nie zuvor die Wahnsinns-Scenen auch nur annähernd so wahr und getreu dargestellt gesehen habe.

Es würde mir aber sehr schwer werden, liebe Freundin, in Worten zu beschreiben, wie ich diese Stellen wiedergab. — Meine Darstellung und mein Spiel waren eben sozusagen das Resultat des ganzen Lebens, das Produkt des vollen Charakters der Ophelia: wie ich sie in meiner frühen Jugend geträumt, und wie sich solche meinem Innern eingeprägt hatten.

Doch lassen Sie mich versuchen, Ihnen zu erzählen, was für ein Traum das war.

Ich dachte mir Ophelia immer ohne Mutter, und als die Tochter eines ältlichen Polonius, dessen junge Gattin ihm zuerst einen Sohn — den Laertes — geschenkt hatte; die ihm aber wenige Jahre später schon durch den Tod entrissen ward, nachdem sie dem armen Ophelchen das Leben gegeben. Der Sohn tritt so ziemlich in die Fußstapfen des Vaters. Nach beendigter Studienzeit geht er in's Ausland, um zunächst im heiteren Frankreich fröhliche Gesellschaft und Lustbarkeit zu suchen. Sein einziges Schwesterchen hat er zwar recht lieb, gefällt sich aber in der übermüthigen Rolle eines Vormundes, wenn hie und da der Zufall ihn mit ihr zusammenbringt. Im Uebrigen hat er nicht das mindeste Verständniß für ihre Gemüthsart, und giebt sich auch nicht die geringste Mühe darum.

Das Kindchen Ophelia, wie ich es mir denke, war der zwar freundlichen, aber vollständig theilnahmlosen Pflege braver Leute überlassen, die auf dem Lande wohnten und wenig oder gar nichts von *'inland nurture'* wußten. Denken wir uns die zarte Kleine; dies süße Liebespfand einer schwächlichen, zu frühe in's Grab gesunkenen Mutter! Denken Sie sich, liebe Freundin, dies niedliche Wesen, dies feine, empfindsame Geschöpfchen: in den rauhen Händen grober Leute, auf dem Schoße derber, ungebildeter Alltagsmenschen! Man kann sich das arme, verlassene Kind lebhaft vorstellen: wie es, aus eigenem Willen, ohne Gespielin, mutterseelenallein den Fluß entlang einher wandelt: wilde Blumen pflückend, Kränze windend, Sträuße bindend; und auf Feld und Wiese die Namen seiner Lieblinge eifrigst erlernend. Dann wieder, wie die kleine Waise am Abend, wenn's stille geworden, mit horchenden Ohren den Liedern des Landvolks lauscht. Und wenn's dunkelt und die müden Beinchen nach Ruhe sich sehnen, unter den Melodien der oft nichts weniger als anmuthigen Gesänge dem süßen Schlummer allmählich in die Arme sinkt. — Und wie denn erfahrungsmäßig Jugendeindrücke in wunderbarer Weise dem Gedächtniß bleibend sich einprägen, um im vorgerückten Lebensalter oft noch auf Geist und Gemüth zu wirken: so tauchen auch in Ophelien's Erinnerung alle diese Lieder und Melodien mit ihrem derben Inhalt später wieder auf, wenn unerbittlicher Wahnsinn ihre zarte Seele bereits umschleiert hält. Es ist psychologisch leicht erklärlich und überhaupt ganz natürlich, daß sie sich, *'blasted with ecstasy'*, jener ländlichen Umgebungen und Gebräuche wieder erinnert, und daß dieselben neu in ihr aufleben. Besonders die eigenthümliche Bestattung der Todten und das rührende Schmücken der frischen Gräber mit Blumen und Kränzen: — *'at his head, a grass-green turf; at his heels, a stone.'*

Es scheint mir wichtig, diesen Theil ihres muthmaßlichen Lebens im Auge zu behalten, weil damit allen rohen Auslegungen phantasieloser Recensenten ein Ziel gesetzt ist, und kein Zweifel mehr obwalten kann, auf welche Weise Ophelia dazu kam, kleine Bruchstücke von Liedern im Gedächtniß bewahrt zu haben, die ihrem Inhalt nach kaum aus dem Munde einer wohlgesitteten jungen Dame zu erwarten waren. Wenn wir Ophelia zuerst erblicken, ist diese „*Rose of May*" gerade zur jungen Knospe erwacht; und in der That, nur der kaum erschlossenen Knospe — nicht der entfalteten, vollduftenden Blume — war der kurze Lebensfrühling vergönnt.

„*Et, rose, — elle a vécu, ce que vivent les roses,*
L'espace d'un matin." —

Den Worten Laertes zufolge war sie noch sehr jung und kaum den Kinderjahren entwachsen, als er sie zum letzten Male sah.

Wir können uns ihren förmlichen, höfischen Vater lebhaft denken, wie er gelegentlich eines seiner seltenen Besuche auf dem Familiengut, und nachdem er sich nur ungern von den ihm über alles Andere gehenden Pflichten bei Hofe losgemacht, das Töchterchen, zu seiner größten Ueberraschung in eine reizende Jungfrau herangewachsen, wiederfindet. — Die zarte Schönheit dieser Knospe soll nicht länger ungesehen erröthen. Dies schüchterne, vornehme Wesen soll zu einer ihres Ranges würdigeren Höhe entwickelt werden. Sie soll salonfähig werden und in der Atmosphäre des Hoflebens athmen. Sie muß Hofdame werden. Und das bisher im Stillen keimende Pflänzchen soll unter des Vaters persönlicher Obhut sich zur Pracht eines tropischen Gewächses entfalten.

Ziemlich bestimmt können wir annehmen, daß Ophelia erst ganz wenige Monate am Hof zugebracht hat, wenn wir sie zuerst sehen. Die zarte Blüthe ihrer schönen Seele ist von der höfischen Umgebung unversehrt geblieben. Ihr Gemüth ist schlicht und rein, wie sie es aus ihrer ländlichen Heimath mitgebracht hat. Aber eine Veränderung ist in ihr vorgegangen, und in der That eine sehr wesentliche. Ihr junges Herz, wie magnetisch angezogen, hat sein Ideal in dem Einen Manne bei Hofe gefunden, der ihr wärmstes Mitgefühl am ehesten wachrufen mußte: seiner seltenen persönlichen Eigenschaften wegen, und einer verwandten Aehnlichkeit willen, die zwischen seiner vereinzelten Lebensstellung und ihrer eigenen Lage bestand.

Wie konnte sie auch anders als sich geschmeichelt fühlen. Gefolgt und ausgezeichnet von dem schwärmerischen, vereinsamten Lord Hamlet, '*the observed of all observers*', der seine '*music vows*' in süßen Tönen ihr in's Ohr flüstert.

Welches Labsal anderseits für den schwermüthigen, gelehrten Mann, ihr sein leidendes Herz erschließen zu dürfen; und der schüchternen, und doch so beredten Worte zu lauschen, die er von ihren Lippen erflehen muß. Was für eine Lust für den lebensmüden Krieger, den feinen Anstand und die tadellosen Bewegungen dieses holden Naturkindes zu beobachten. Wie anziehend für den mit der Welt zerfallenen Prinzen, ihrer Ueberraschung und zunebmenden Verwunderung über alle die neuen Umgebungen und Gebräuche bei Hofe zu folgen; und die Eindrücke wahrzunehmen, welche die vielen fremden und verschiedenartigen Charaktere auf sie machen. Welche Wonne, den Regungen dieses reinen, so empfänglichen Gemüthes nachzuspüren! Und das Alles um so wunderbarer und interessanter für ihn, in Anbetracht des außerordentlichen Gegensatzes, den die Tochter zum Wesen des Vaters bildet.

Hamlet empfand eben jenen eigenthümlichen Zauber, den der tief philosophische Verstand in der unbewußten Unschuld und naiven Weisheit eines arglosen Herzens immer finden wird.

Es ist nicht schwer zu sehen, welch' großen Aerger die allzu geschäftige Dienstfertigkeit und die pomphaften Abgeschmacktheiten des Polonius dem Prinzen verursachen; und wie unausstehlich ihm die vorwitzige Kriecherei des alten Mannes ist. — Aber welchen Kontrast bietet dagegen die Tochter! Gelassen, gescheit, niemals aufdringlich, immer echt weiblich und sittsam; mit einem Worte „reizend“ erscheint sie ihm. Er liebt sie leidenschaftlich. *'Best, O most best, believe it.' 'Thine evermore, most dear lady, whilst this machine is to him, Hamlet'* — sind seine Gefühlsergüsse und Gelübde.

Wie sehr muß aber auch Ophelia ihrerseits von einer Seele, wie die des Hamlet, sich angezogen gefühlt haben. Wie sehnlich erwünscht muß ihr der Umgang mit dem feingebildeten Ritter gewesen sein, der schon bei der ersten Begegnung seiner *„solicitings“* sich nicht enthalten konnte, und seitdem unermüdlich um ihre Gunst wirbt. Wie verlockend, wie unaussprechlich wohlthuend für eine bislang in der Einsamkeit unbeachtet gebliebene junge Dame; so sanft von Gemüth, so schüchtern und bescheiden, und fast an sich selbst verzagend, überhaupt Wohlgefallen und Theilnahme erregen zu können. Und dennoch, unbewußter Weise, so vorzüglich begabt und trefflich ausgestattet, die vielen guten und schönen Eigenschaften des großen jungen Herrn zu schätzen und zu verstehen! —

Wir erfahren aus dem Munde des Polonius, daß sich die Liebenden häufig getroffen hatten. Auch konnten diese wiederholten Zusammen-

künfte dem Vater unmöglich ein Geheimniß geblieben sein. Er erzählt ja selber:

> *'But what might you think,*
> *When I had seen this hot love on the wing,*
> *(As I perceived it, I must tell you that,*
> *Before my daughter told me).'*

Was der eigene Bruder ihr zu sagen hat, verräth durchweg die gründlichste Gleichgültigkeit für ihr Gefühlsleben. Und ich konnte mich nie ganz von dem beleidigenden Eindruck erholen, den seine der Schwester gehaltene Strafpredigt in mir zurückgelassen hat, *'touching the lord Hamlet'*: — wenn wir Beide, kurz vor seiner Einschiffung nach Frankreich, zum ersten Male zusammen antreffen.

Armes Mädchen! Welch' durchbohrender Schmerz für sie, den kostbarsten Schatz ihres innersten Herzens, ihr einzig wahres Glück und süßestes Geheimniß — das sie vor den eindringlichen Blicken der Außenwelt geborgen glaubte — in solch' roher Weise an's Licht gezogen zu wissen! Welch' unaussprechliche Pein, das, was sie auf Erden als das Heiligste verehrte, in gemeinem Tone profanirt, und sogar ihre jungfräuliche Ehrbarkeit schonungslos angegriffen zu sehen!

Wer darf sagen, sie sei nicht wahr und nicht aufrichtig, wenn bald darnach schon, auf ihres Vaters Frage: *'What is't, Ophelia, he hath said to you?'* sie all ihres Herzeleids ungeachtet sofort erwidert: *'So please you, something touching the lord Hamlet'.*

Vergegenwärtigen Sie sich, liebe Freundin, wie diese zarte Natur abermals gezittert und geschaudert haben muß: beim Anhören der kurz darauf folgenden Litanei von Ermahnungen und Warnungen engherziger Superklugheit und Alltäglichkeit des eigenen Vaters! Und dazu der Befehl, sich selbst zu verleugnen dem Einen gegenüber, den sie liebt, und der die Glut ihrer Gefühle so lebhaft schon angefacht hat; — gar nicht zu verweilen bei der Herabwürdigung und Qual, die sie empfunden haben muß, wenn kindlicher Gehorsam ihre bebenden Lippen die Worte stammeln läßt: *'I shall obey, my Lord'.*

Selbstredend hatte Ophelia ihre eigene Dienerschaft, der es oblag, dem Vater diese Zusammenkünfte zu melden, und welche es offenbar auch that. Er war denselben sichtlich nicht abhold, und gewährte den Liebenden ihre Stelldichein gern so lange, bis er den Zeitpunkt gekommen glaubte, durch sein Dazwischentreten erfahren zu können, ob es Hamlet mit seiner Neigung für die Tochter denn wirklich Ernst sei, und ob der König und die Königin schließlich auch einwilligen würden. Bei dieser Einmischung betrog ihn jedoch seine kurzsichtige Schlauheit; er hatte

den unrechten, ja den allerungünstigsten Moment gewählt. Er befiehlt Ophelien, dem Prinzen künftighin jede Annäherung zu versagen, und glaubt ihn auf diese Weise zum offenen Geständniß seiner Liebe zu bringen. Doch dies Alles in gänzlicher Unwissenheit des furchtbaren Vorfalls, der inzwischen stattgefunden. — Hamlet's Herz ist dem Zerspringen nahe! Seit der Offenbarung dieser schauderhaften Tragödie sind alle *'trivial fond records'* auf immer für ihn dahin. Sein Glaube an echte Weiblichkeit ist auf's tiefste erschüttert. Sein heiliger Glaube an weibliche Tugend, als dessen Symbol ihm Namen und Person der eigenen königlichen Mutter stets galten, ist gräßlichem Mißtrauen und Zweifel gewichen. Die leibliche Mutter, die er seit frühestem Knabenalter über alle Maaßen liebte, und die er von seinem verstorbenen Vater immer auf's zärtlichste verehrt nnd wahrhaft angebetet gesehen hatte: — sie ist ihm mit einem Male zum unbegreiflichsten aller Wesen geworden. —

Lassen Sie uns einen Augenblick verweilen, und über die außergewöhnlichen Reize dieser Mutter nachdenken. Mir erscheint sie wie eine zweite trojanische Helena, die mit geheimnißvollem Zauber Jeden, der ihr nahe kommt, bestrickt und gefangen hält. Vielleicht ganz unabsichtlich und, wie die Helena im zweiten Theil des Goethe'schen „Faust“, vom unabwendbaren Fatum bestimmt, das Alle, willenlos, in Liebe an sie bannt.

„Wehe mir! Welch' streng Geschick
Verfolgt mich, überall der Männer Busen
So zu bethören, daß sie weder sich
Noch sonst ein Würdiges verschonten.“

Welch' schönes Bild inniger Gattenliebe gewähren uns Hamlet's Worte: sein Vater wolle nicht *'beteem the winds of heaven visit her cheek too roughly!'* — Und dieser Liebeszauber verläßt sogar seinen Geist im Tode nicht. — Sehen Sie nur, wie zärtlich er Hamlet ermahnt, und wie besorgt er in der Closetscene auf den Zustand der Königin hinweist: —

'But see, amazement on your mother sits!
Oh, step between her and her fighting soul!' —

Sein Nachfolger Claudius gefährdet ihretwegen sein eigenes Seelenheil, denn sie ist sein höchstes Gut; sie ist ihm Alles in Allem. Hören wir, was er von ihr sagt:

'She's so conjunctive to my life and soul,
That, as the star moves not but in his sphere,
I could not but by her.'

Ihrem Sohne gegenüber ist sie die personificirte Mutterliebe: die Güte selbst. — *'The queen his mother,'* sagt Claudius, *'lives almost by his looks.'*

Ich kann nicht glauben, daß Gertrud etwas von dem Mord ihres Gemahls wußte. Auch macht sein Geist nicht die geringste Audeutung, daß sie heimlich Mitwisserin gewesen sei. Würde er so zärtlich und liebevoll von ihr gesprochen haben, wenn sie irgend welche Mitschuld trüge? — Aber Hamlet, im Ungestüm seiner Leidenschaft über diese unselige Kunde, klagt seine Mutter geradezu des Verbrechens an:

> *'Almost as bad, good mother,*
> *As kill a king, and marry with his brother.'*

Er nennt Claudius während der Audienz mit der Königin wiederholt *'a murderer and a villain'*, doch finden diese Anschuldigungen sichtlich keinen Widerhall im Herzen Gertrud's. Dieselbe sieht darin nur *'the heat and flame of his distemper'*, und schreibt sie nebst vielem Anderen dem Uebermaaß seiner Leidenschaft zu. Was er als *'the black and grained spots'* ihrer Seele brandmarkt, sind offenbar die sie peinigenden Gewissensbisse, welche der Geist seines Vaters ihn ermahnt hatte, in ihr zu wecken. Es sind die Selbstvorwürfe, die sie sich jetzt macht, ihren edlen Gemahl so bald schon vergessen und fast unmittelbar nach dessen Tod seinem Bruder ihre Hand gereicht zu haben. Es ist die Scham, die Hamlet's heftige Anklage — so unerwartet und so unwiderleglich — in ihr erzeugt hat.

Gertrud ist offenbar der wachsenden Neigung zwischen Hamlet und Ophelia von Herzen zugethan. Sie liebt die *'sweet maid'*; hofft die Verlobung bald zu Stande kommen zu sehen; und freut sich darauf, das Brautbett ihres Lieblings zu schmücken. — Ophelia, ihrerseits, ist sich des gnädigen Wohlwollens der Königin vollkommen bewußt, und erwidert ihre Liebe mit aufrichtiger Dankbarkeit; außerdem ist sie, wie alle Anderen, von Gertrud's Schönheit und gewinnender Anmuth mächtig gefesselt. Beweis hierfür haben wir in einem ihrer traurigen Ausbrüche; wenn sie, ein Opfer des Wahnsinns, klagt und jammert um *'the beauteous majesty of Denmark'*, von der sie nicht getrennt sein will. —

Ophelien's Betragen bei der von Polonius und dem König in's Werk gesetzten Zusammenkunft mit Hamlet, hat eine Menge ungerechtesten Tadels, falscher Beurtheilung und unbegründeter Entrüstung über sie gebracht. Wenn das arme Mädchen in diesen für sie verhängnißvollen Schritt, halb aus freien Stücken, halb gezwungen, einwilligt, so dürfen

wir nicht vergessen, in welchem Zustand sie den Prinzen das letzte Mal gesehen hatte. — Sie war damals entsetzt in ihres Vaters Zimmer gestürzt, und hatte ihm pflichtschuldig erzählt, wie unziemlich Hamlet in ihr Gemach eingedrungen, wo sie einsam und friedlich bei ihrer Näharbeit gesessen hatte. Kein Mensch mit gesunden fünf Sinnen, und am allerwenigsten ein Edelmann, würde sich je einer Dame gegenüber so sehr vergessen können. In größter Unordnung, *'his stockings foul'd, ungarter'd, and down-gyved to his ankle'*, mit verhärmten Zügen, unter Seufzern, tief und erbarmungswürdig, erschreckt und überrascht er das arme Kind bei der Arbeit: die wilden, verstörten Blicke unablässig auf sie geheftet — bis er rücklings wieder ihr Zimmer verläßt. Ihres Vaters Auslegung dieses Betragens ist einfach: *'he is mad for her love'*. Die unmittelbare Ursache, nach seiner Meinung, ist: *'she did repel his letters, and denied his access'*. Doch hier kommt seine weltliche Klugheit abermals zu kurz.

> *'I am sorry, that with better heed and judgment,*
> *I had not quoted him; I feared he did but trifle,*
> *And meant to wreck thee.'*

Dies Alles ist sehr schrecklich und traurig, aber doch nicht ganz hoffnungslos, nicht unheilbar. Es bleibt Ophelien noch immer Trost; und sie lebt dem Glauben, von ihres Herzens Abgott — *her 'soul's idol'* — geliebt zu sein. Wäre es ihr daher nur einmal noch vergönnt, ihn wiederzusehen, so würde sie sich doch wenigstens überzeugen können, ob denn sein seltsames Gebahren wirklich das war, wofür man es hielt; und ob ihres Vaters Worte begründet und Hamlet in der That *'mad for her love'* ist. — Wenn sie in diesem Gemüthszustande den Entschluß faßt, sich dem väterlichen Verlangen zu fügen, so verdient sie sicherlich weder besonderen Tadel, noch allzu strenge Beurtheilung. Aber höchst peinlich muß es ihrer zartfühlenden Natur geworden sein, nachdem sie dem Geliebten wiederholt jede Annäherung verweigert hatte, sich nun solcherweise aufdrängen zu müssen, und gewissermaßen Theilnehmerin in einem unwürdigen Streich zu werden. Außerdem handelt sie ja auch vollkommen im Sinne der Königin-Mutter:

> *'And, for your part, Ophelia, I do wish*
> *That your good beauties be the happy cause*
> *Of Hamlet's wildness: so shall I hope your virtues*
> *Will bring him to his wonted way again,*
> *To both your honours.'*

Für ihren Fehler — wenn überhaupt von einem solchen die Rede sein kann — hat sie in grausamer Weise büßen müssen. Sie will Hamlet's Liebe auf die Probe stellen, indem sie sich erbietet, die Symbole

seiner Freundschaft — seine Geschenke und Briefe — zurückzugeben. Sie will Alles thun, was in ihren Kräften steht, um dieser martervollen Ungewißheit ein Ende zu machen. Und wir dürfen sicher glauben, daß sie sich dem Heißgeliebten, von dessen Leiden sie das Schlimmste befürchtet, mit der größten Vorsicht und Zärtlichkeit näherte. — Daß aber Ophelia ihm auf solche Weise nun entgegenkommt, um seine Beachtung auf sich zu lenken — nachdem sie ihm ihre Gegenwart fast gänzlich entzogen hatte — gebiert in Hamlet sofort den Verdacht einer Intrigue, ihn überlisten zu wollen. Er begrüßt sie zwar anfangs recht freundlich, ändert aber den Ton, sobald er in ihrem Anerbieten, seine *'remembrances'* zurückgeben zu wollen, die Wiederholung jener Kabale zu sehen glaubt, der er zuvor schon einmal durch Rosencrantz und Guildenstern ausgesetzt worden war. — Daß er schon wieder mit sich spielen lassen soll, und daß dies unschuldige Mädchen — wofür er sie bislang gehalten — sich dazu hergeben konnte, ihm eine Falle zu stellen, macht all' seiner Geduld mit einem Male ein Ende. Und bald schon überschüttet er sie unbarmherzig mit dem Gift und Geifer seines Grimmes.

Bei der letzten Begegnung war er äußerst sanft und mild, und dabei unsäglich traurig und leidend gewesen. Lautlos — unfähig seinem tiefen Schmerz Ausdruck in Worten zu verleihen — hatte er sich entfernt: sein stummes Pathos glich dem Widerstreben der Seele, die sich von ihrer irdischen Hülle trennen muß. — Doch jetzt dulden seine barsche Rede und beleidigenden Vorwürfe, sein ungestümes Wesen, seine schrille Stimme — *'out of tune and harsh'* —, der völlige Mangel an Höflichkeit, keinen Zweifel mehr, daß er wirklich toll und unzurechnungsfähig ist. Wie könnte es anders möglich sein? Während ihres früheren Verkehrs war er ihr immer als

'The expectancy and rose of the fair state,
The glass of fashion, and the mould of form,
The observed of all observers!'

erschienen, und seine Liebesgaben pflegte er zu überreichen mit *'words of so sweet breath composed, as made the things more rich'*. —

Wahrlich, er hätte nicht grausamer, nicht mitleidsloser sein können, hätte statt dieses unschuldigen Mädchens die Verworfenste ihres Geschlechts vor ihm gestanden. Wie eine junge Weide schwankt und zittert das zarte Geschöpf im rasenden Sturm seiner Wuth und biegt sich unter dem scharfen Wind seiner tobenden Ausbrüche. — Viele dieser Kränkungen und Beleidigungen konnten die harmlose Jungfrau jedoch nicht verletzen, da ihr reines Gemüth deren schlimme Bedeutung nicht verstand. Aber wer kann den Anblick schildern, welchen das verirrte, halbbetäubte, tief

in's Herz getroffene Lamm darbot: als sie so mutterseelenallein dastand und die Sünden ihres ganzen Geschlechts geduldig über sich verhängen ließ! Nur ein paar kurze Gebete vermag sie für ihn zu murmeln; — und noch kommt ihr kein Gedanke des eigenen Elends und ihrer eigenen Trostlosigkeit: *'O, help him, you sweet heavens!' 'Heavenly powers, restore him!'* — Erst wenn plötzlich grob angefahren: *'Where's your father?'* bringt diese unerwartete Herausforderung sie wieder zur klaren Besinnung, die ihr in den vorhergegangenen, qualvollen Augenblicken abhanden gekommen war, und sie erinnert sich sofort, daß Polonius zu ebenderselben Zeit das entehrende Amt eines Lauschers versieht. Was kann sie anders thun, als mit bebenden Lippen die Antwort stammeln: *'At home, my lord.'* Soll sie ihren greisen Vater den Beschimpfungen und der zügellosen Heftigkeit von Hamlet's toller Wuth aussetzen? Denn sicherlich würde dieser den alten Mann ebenso unbarmherzig mißhandelt und seinen unbändigen Zorn an ihm gekühlt haben, wenn sie ihm die volle Wahrheit bekannt hätte. Nein! Wie Desdemona bietet auch sie der Unwahrheit die Stirn; und um den eigenen Vater zu schützen, nimmt sie Alles auf sich selber. *'O, who has done this deed?' 'Nobody; I myself. Farewell. Commend me to my kind lord.'* Wer könnte je daran gedacht haben, Desdemona zu verdammen? Aus Emilia's eigenem Munde vernehmen wir ihr Lob: *'Oh, she was heavenly true.'* Und doch habe ich mit anhören müssen, daß man die Antwort, die Ophelia giebt, als einen Beweis ihrer Schwachheit rügte und ihre „Charakterschwäche", wenn auch nicht gerade als die Ursache von Hamlet's Untergang, so doch als von wesentlichem Einfluß auf sein tragisches Ende verurtheilte. Solche sogenannte „Schwäche" nenne ich „Stärke", „Tugend" im höchsten und edelsten Sinne des Worts! Denn sie zeugt von der lautersten Selbstlosigkeit und von edler Selbstaufopferung!

Die „schwache" Ophelia hat offenbar Angst, die Wahrheit zu sagen, weil sie befürchtete, Hamlet möchte in diesem gräßlichen Zustand von Wahnwitz ihren alten Vater um's Leben bringen. Und dies sollte denn auch nur zu bald schon thatsächlich geschehen und ihren bittern Leidensgang auf's schmerzlichste vollenden. — Selbst nachdem Hamlet wieder fort ist, vergießt sie weder Thränen, noch hören wir sie ihrem Kummer durch Seufzer Luft machen. Sie hat noch keine Zeit zum Weinen und zum Selbstbedauern. Ihre Seelenpein ist zu groß, um in Thränen Milderung finden zu können; ihr Schmerz ist zu tief, als daß sie ihm laut Ausdruck verleihen könnte. Zunächst denkt sie nur an des Geliebten *'noble mind o'erthrown'*, und *'most sovereign reason, like sweet bells jangled'*. Dann, nachdem sie seine seltenen Tugenden und Vorzüge, seine fürstlich-edlen Eigenschaften alle noch einmal der Reihe nach

ihrer Seele vorgeführt, läßt sie sich wehklagend verlauten: *'All quite, quite down!'* — Und endlich fängt sie an, sich selbst zu bejammern; die Zeit zurückrufend, als sie glaubensselig seine Schwüre hinnahm und liebeberauscht *'suck'd the honey of his music vows'*. Was ist ihr geblieben? — ihr, *'of ladies most deject and wretched'?* — *'O, woe is me! To have seen what I have seen, see what I see!'* Das ist Alles, was sie zu schluchzen vermag, *'still harping on'* Hamlet. —

Gewöhnlich sind die Bühnenanordnungen derart, daß Ophelia mit diesen Worten die Scene verläßt. Wie ungleich ergreifender aber ist Shakespeare's Absicht, sie verweilen zu lassen! Ihr herzloser Vater, welcher von alle dem Jammer, der sich vor seinen Augen zuträgt, nichts weiß und nichts sieht, und der von Anfang bis zu Ende nicht die geringste Ahnung hegt, wie tief gekränkt und verwundet Ophelia ist, fährt noch immer fort, sie als bloßes Werkzeug zu betrachten. Er sagt u. A.:

'How now, Ophelia!
You need not tell us what Lord Hamlet said;
We heard it all.'

Er und der König haben nur Augen und Ohren für den Prinzen, während die arme Ophelia, unbeachtet und unvermißt, vom Schicksal in ein uferloses Meer von Kummer und Gram hinweg getrieben wird: in *'a sea of troubles'*. Einmal noch sehen wir sie in der Schauspielscene wieder, wo sie eine Art automatischer Rolle übernommen hat. Geduldig und mit ungetheilter Aufmerksamkeit sitzt sie unter den Zuschauern; all' ihre Blicke angstvoll auf den unglücklichen Geliebten gerichtet, der sie bittet, sein Haupt auf ihrem Schoße ruhen zu lassen. Das Wenige, das hier vorfällt, giebt uns einen treuen Begriff, wie ganz außerordentlich sanft und mild Ophelia ihren grillenhaften Liebhaber zu behandeln pflegte. Doch ohne jedweden Aufschluß über seine Bekümmerniß und Schwermuth, ohne alle Kenntniß des Zusammenhangs seiner Leiden mit der Vergangenheit wird sie, wie die anderen Anwesenden, erschreckt und verscheucht, und Alle halten begreiflicherweise sein excentrisches Betragen für einen Rückfall seiner krankhaften Ausbrüche. Nunmehr ist aber auch das Bewußtsein ihres persönlichen Elends und ihrer eigenen Verlassenheit völlig in ihr erwacht! Ein gebrochenes Herz, ein zertrümmertes Lebensglück sind mehr als ihr junges, unerfahrenes Gemüth tragen kann. Es kommt ihr jedoch, nach den gemachten Erfahrungen, weder in den Sinn von ihrem Vater Trost zu erbitten, noch läßt ihr Stolz es zu, Mitgefühl anderswo zu suchen. Wenn sie überhaupt Sympathie annimmt, so muß ihr solche unerbeten begegnen.

Unterdessen bereut dio Königin, von der Last ihres eigenen Kummers gebeugt und blutenden Herzens, was nicht mehr zu ändern ist,

und fleht zum Himmel um Beistand in dieser großen Qual. *'O Hamlet! thou hast cleft my heart in twain. What shall I do?'* Sie fühlt zwar Mitgefühl für Ophelia, wenn sie dieselbe so bestürzt und *„distract“* sieht; kann aber inmitten der eigenen zunehmenden Sorgen keine Zeit erübrigen, sich ihrer anzunehmen. Und nicht einmal auf die Nachricht vom Tod ihres Vaters scheint sie das arme Kind vorbereitet zu haben. Es möchte doch immerhin ein Tropfen Trostes für Ophelia in den Worten enthalten gewesen sein, welche Gertrud ihrem Gemahl überbrachte: — *'he weeps for what is done!'* — Höchst wahrscheinlich aber wurde die Hiobspost von Polonius' Ermordung der eigenen Tochter in unzartester Weise und ohne alle Schonung durch die Dienerschaft hinterbracht; wie denn in der Regel gewöhnliche Menschen — in ihrer Sucht unglückliche Neuigkeiten zu verbreiten — keinerlei Rücksicht kennen. Ein Schlag folgt dem andern! Ihr junges Herz tief getroffen — ihr jugendlicher Geist nicht gestählt für die rauhen Stürme des Lebens — in innigster Seelengemeinschaft mit ihm, der ihr Alles war — wird sie, unbewußt, selbst von seinem Gemüthszustande angesteckt, und folgt in unstäten Gedanken fortan nur noch ihm allein. — Sie bricht, wie er, zusammen: *'Quite, quite down.'* —

Die Gnade der göttlichen Vorsehung ist unverkennbar! Die himmlischen Mächte — *'the sweet heavens'* — zu welchen sie um Hülfe für Hamlet gefleht hatte, sie haben sich erbarmend gegen sie selbst erwiesen! Ihr Gedächtniß fängt an zu schwinden, und sie verliert die Erinnerung an allen vergangenen Jammer. Ihr Geist kehrt zurück in die Zeit ihrer Kindheit, und einfache Volksweisen und Kindersprüche jener Tage treten ihr vor die Seele. Doch in Allem diesem gewahren wir die Zeichen einer dunklen Erinnerung an erduldetes Unrecht und erlittenen Kummer. Zuweilen äußert sie abgebrochene, nicht zusammenhängende Gedanken, die ihren leidenden Zustand erkennen lassen. *'There's tricks i'the world, and hems, and beats her heart; . . . . . speaks things in doubt, that carry but half sense, ... would make one think there might be thought, though nothing sure, yet much unhappily.'* — Ihr tieferes Leiden jedoch, ihren Gram und ihre Liebespein vermag sie in Worten nicht auszudrücken. Dem tiefsten Schmerz der Menschenbrust Ausdruck zu geben, erweist sich die Sprache als ohnmächtig. Nur Gott, der Allgegenwärtige, kennt des gebrochenen Herzens geheime Falten. Er allein sieht in die Tiefen dieses zertrümmerten Lebensglücks. — Glücklicherweise hören wir keinerlei rohe Bemerkungen, keine bemitleidenden, kränkenden Worte in Betreff ihres Herzeleids, das sie so still und heilig in ihres Busens Schrein verborgen gehalten.

'O, this!' sagt der König, *'is the poison of deep grief; it springs all from her father's death'.* — Laertes klagt:

'O rose of May!
. . . .
O Heavens! is't possible, a young maid's wits
Should be as mortal as an old man's life?'

Er kommt aber der Wahrheit in Folgendem etwas näher:

'Nature is fine in love: and where 'tis fine,
It sends some precious instance of itself
After the thing it loves.'

Man kann jedoch deutlich genug sehen, er hat weder einen Begriff, noch das geringste Verständniß von der thatsächlichen Ursache ihrer Gemüthszerrüttung. Die Rache, die er an Hamlet nehmen will, gilt nur dem Vater:

'.... his means of death, his obscure burial, —
No trophy, sword, nor hatchment o'er his bones,
No noble rite, nor formal ostentation, —
Cry to be heard, as 'twere from heaven to earth,
That I must call't in question.'

Es ist sein Familienstolz und der Schmerz um seinen todten Vater, der ihn diese Worte sagen läßt. Dann, am offenen Grab der Schwester, fährt er fort:

'O, treble woe
Fall ten times treble on that cursed head,
Whose wicked deed thy most ingenious sense
Deprived thee of!'

Und selbst Hamlet wird sich nur ganz spät erst bewußt, *'when they shall meet at compt'*, welch' unsäglichen Jammer er dieser gefühlvollen Unschuld bereitet, und welch' schreiendes Unrecht er diesem harmlosen Gemüthe zugefügt hat. So weit wir sehen können, hat er sie wirklich schon als ein *'trivial fond record'* bei Seite gesetzt. Er scheint jetzt so ganz und gar nur mit sich selbst und mit seinem persönlichen Leiden befaßt zu sein, daß ihm keine Zeit mehr bleibt, des lieblichen Mädchens zu gedenken, dem er mit Leidenschaft im Herzen, im *'fire of love'*, so unermüdlich zu folgen pflegte, und über die er es vermocht hatte, daß sie seinen zuckersüßen Schwüren blinden Glauben schenkte. — Wie ein werthloses Kleid streift er sie ab. Ohne jedwedes Bedenken, ohne eine Silbe der Erklärung. Hoffen wir, daß ihr unerwarteter Tod ihn endlich zur Besinnung bringe, und daß angesichts ihres Grabes das Gewissen in ihm laut werde!

Aber selbst dann vernehmen wir nichts weiter als seine, den Laertes an Ueberschwänglichkeit überbietenden Versprechungen und Betheuerungen: was Allesmögliche er für die Geliebte zu thun im Stande gewesen und dergleichen mehr. Sie aber hat der Todesengel bereits geküßt. — Wahrlich, da ist wenig von einer Liebe zu sehen, die es jemals werth gewesen, ihr ein solch' süßes Leben zum Opfer zu bringen.

Sie denken vielleicht, liebe Freundin, daß mein Mitleid und meine Sympathien für Ophelia mich zu wenig für Hamlet fühlen lassen. Dem ist aber wirklich nicht so. Hamlet's Handlungen können unmöglich nach normalen Verhältnissen beurtheilt werden. Er ist in das Netz eines grausamen Schicksals verwickelt, aus welchem sich zu befreien sein Temperament ihm im Wege steht, und wozu er überhaupt von Natur zu schwach ist. In der Energielosigkeit seines Charakters, die ihn seine beste Zeit in Worten vergeuden läßt, und die ihn von jeder thatkräftigen Handlung abhält, zieht er, unbewußt, Ophelia mit sich fort in's Elend. Beide sind das Opfer ein und desselben unerbittlichen Fatums. — Ich wüßte vieles zu sagen zur Erklärung des Charakters und zur Entschuldigung der Mängel eines Mannes, dem das Geschick eine Lebensaufgabe gestellt hatte, der er seiner ganzen Organisation nach nicht gewachsen war.

Sie werden aber bemerken, ich berühre seinen Charakter nur insofern, als derselbe auf Ophelia Einfluß übt; und ich erwähne nur vorübergehend, was Hamlet ihrem jungen Herzen gewesen und was er ihr geblieben ist. — Ehe die tragische Geschichte ihren Anfang nimmt, hat er ihr in allen Ehren seinen Liebesantrag gemacht: '*in honourable fashion*'. Sodann erfahren wir von ihr, daß er sie mit einem höchst seltsamen Besuche, wobei er kein Wort verlauten läßt, in ihrem Privatzimmer überraschte und in größte Bestürzung und Schrecken versetzte. Hiernach begegnen uns Beide zum ersten Male zusammen, und er verfährt bei dieser Gelegenheit mit ihr, wie nur ein Tollhäusler mit einem jungen Mädchen umgehen kann. So unverzeihlich, daß ihn auch seine vorgeschützte Verrücktheit in meinen Augen nicht entschuldigen kann. Dann wieder, während des darauf folgenden Schauspiels, sehen wir von Neuem denselben störrigen Eigensinn, und jetzt läßt er sich sogar Ungezogenheiten in seinem Betragen gegen sie zu Schulden kommen. — Was nun auch immer seine eigenen Sorgen, Leiden und Verlegenheiten gewesen sein mochten, es fällt Einem schwer, eine Entschuldigung für ihn zu finden: eine vornehme, junge Dame, deren Herz er bereits gewonnen hatte, in solch' grausamer Weise behandelt zu haben. Seiner Mutter gegenüber, die er doch für so pflichtvergessen und strafbar hält, zeigt er sich sogar zärtlicher und rücksichtsvoller als gegen diese un-

schuldige Jungfrau, die er mit seinen Liebesbetheuerungen wahrhaft zu bestürmen pflegte: *whom he has „importuned with love", and „given countenance to his speech with almost all the holy vows of heaven".*

Deshalb bin ich der Meinung, daß Hamlet's Charakter in seinen Beziehungen zu Ophelia keineswegs in vortheilhaftem Lichte erscheint. Ich vergesse durchaus nicht, was er an ihrem Grabe betheuert:

> *'I loved Ophelia; forty thousand brothers*
> *Could not, with all their quantity of love,*
> *Make up my sum!'*

Wenn ich aber seine Handlungen gegen seine Worte abwäge, so bleiben jene ganz bedeutend zurück. Selbst sein Brief an Ophelia, welchen Polonius dem König und der Königin vorliest, konnte mir nie recht gefallen. Es ist nicht der echte Klang, nicht der wahrhaftige Ton des aufrichtigen Liebhabers, den wir da hören. Seine Gedanken kommen aus dem Kopf, nicht vom Herzen. Sein Liebesbrief ist eine Reihe schwülstiger Phrasen, welche die Mahnungen des Laertes fast gerechtfertigt erscheinen lassen: wo dieser die Schwester vor dem *'trifling of Hamlet's favour'* warnt, die ja doch weiter nichts als ein Zeitvertreib, *'the perfume and suppliance of a minute'* seien. Ich habe immer gefühlt: Hamlet liebt nur in einer träumerischen, phantastischen Weise. Seine Neigung, wenn auch, vielleicht, ebenso tief wie die eines warmen, liebreichen und selbstlosen Gemüthes, entspricht eben seiner mehr geistigen und beschaulichen Natur. Ophelia, ihrerseits vollständig beherrscht von seinem Wesen, übt keinerlei bestimmenden Einfluß auf ihn aus. Und ich bezweifle sehr, ob je ein Weib dies vermocht haben würde. Hätte das Mädchen die Stelle in seinem Herzen eingenommen, die ihr gebührte, wahrlich, er würde nicht fähig gewesen sein, sie als bloß vorübergehende Bekanntschaft, als eine *'trivial fond record'*, ohne Weiteres abzuschütteln: wie sehr auch immer das vom Geist seines Vaters ihm auferlegte Werk sein Denken und Fühlen absorbirt haben mag. Denn unzertrennlich hätten diese beiden Pflichten, innig in einander verwoben, ein und für alle Mal, seine Seele erfüllen müssen!

Wo wir Ophelia zum letzten Mal wieder sehen, steht sie im Begriff, ihrem todten Vater kindliche Ehrerbietung und Achtung zu zollen. In ihrem leidenden Zustande will sie, nach echt ländlicher Sitte, sein Grab mit Feldblumen zieren. Ihr Bruder ist ihr zur Seite, und geheimnißvoll bedeutet sie ihn, er werde „Alles" noch erfahren. — *He should „know of it".* — *'I cannot choose but weep, to think they should lay him i'the cold ground.'* Und hier nun, zum ersten Male, sehen wir Laertes wirklich zärtlich gegen die Schwester: — wir hören Ergüsse der Bruderliebe,

die wir ihm kaum zugetraut hatten und welche ihm früher nur höchst selten das Herz bewegten. Leider kann er sie jetzt nur unachtsamen Ohren zuflüstern. *'O rose of May! dear maid, kind sister, sweet Ophelia!'* — Zu spät! Das süße Lächeln, das einst diese liebreichen Worte begrüßt haben würde: — es ist auf immer dahin. Der Bruder ist ihrem Gedächtniß entschwunden, wie er selber sie vergessen hatte im fröhlichen, sonnigen Frankreich; *'treading the primrose path of dalliance'*. Sie lebt nur noch dem einen Gedanken: die Todten bestatten zu wollen: ihren eigenen Liebeskummer — *her dead love* — zu Grabe zu tragen. Ihre sichtbaren Handlungen und äußeren Ceremonien, allerdings durch den unerwarteten Tod ihres alten Vaters veranlaßt, sind im Grunde betrachtet nur die Symptome ihres unbeschreiblich kläglichen Seelenleidens. Die Blumen sogar, die sie oben erst gepflückt, ermangeln der Frische und des duftigen Wohlgeruchs. *'Rosemary for remembrance; pray you, love, remember'*: er sagte, er habe sie niemals beschenkt! *'I loved you not'* — *'rue'*, für Betrübniß. Fenchel und Aglei — ein Maßliebchen, die einzig freundliche Blume. Und auch Stiefmütterchen zum Nachdenken. Auch Veilchen möchte sie wohl gerne geben, hat aber keine. *'They withered all'* mit ihrer todten Liebe.

Ich kann in Worten nicht schildern, wie ich das Eigenthümliche in Ophelia's Benehmen gegen den Bruder in diesem Auftritt zu spielen wagte. Ich war besonders darauf bedacht, sie nicht zu sehr in den Vordergrund treten zu lassen, und befleißigte mich, diese Scene so viel wie möglich als Theil eines großen Ganzen, und im Zusammenhang mit der übrigen Handlung, aufzufassen. — Ich fühlte mich überzeugt, mein genialer Meister, der Dichter-Mime, würde nichts einzuwenden gehabt haben! Denn es war mir nicht nur darum zu thun, den Shakespeare'schen Worten gerecht zu werden, ich bestrebte mich, mittels sympathetischer Interpretation, seine tiefere Absicht zur Geltung zu bringen. Diese zu verstehen und innig mitzufühlen, ist der göttliche Vorzug phantasiebegabter Herzen. —

Blick und Stimme des Laertes scheinen der armen Unglücklichen in trüber, unstäter Erinnerung geblieben zu sein. Sie beschenkt ihn mit Blumen, daß er an der Leichenfeier Theil nehme. Doch wenn sie ihn näher ansieht, taucht plötzlich irgendwie der Gedanke an die *'tricks i'the world'* in ihr auf, und eine blasse Vorstellung seiner Warnungen kehrt in ihre umnachtete Seele zurück. Sie fühlt von Neuem die eisige Kälte seiner bitteren Kränkungen und das Elend, das so bald schon darauf gefolgt war. Dies Alles reimt sie sich zusammen mit ihrem *'half-sense'*, und betrachtet Laertes als den Urheber ihres ganzen Miß-

geschicks. Sie behandelt ihn mit Argwohn und zeigt sogar unverkennbaren Abscheu. Sobald er sich ihr nähern will, bebt sie zornigen Blickes mit drohender Geberde zurück. —

Auf der Bühne pflegte ich dies Alles mit entsprechenden Pausen und angemessenen Unterbrechungen wiederzugeben. Hauptsächlich durch Mienenspiel und etwas Mimik, und indem ich mich so recht in das Unstäte und Krankhafte ihres Zustandes hineinlebte.

Ihr Verstand war dahin. Und auch ihre edle Seele war zu *'such stuff as dreams are made of'* geworden. Die schöne Gestalt, zwar noch immer einer jungen Rose nicht unähnlich, glich einem Schmuckkästlein, aus dem der Edelstein verloren ging. Da war keine Spur von der anspruchslosen, sittsamen, vornehmen Ophelia zurückgeblieben. Die bescheidene Gelassenheit, der musterhafte Gleichmuth, welche ihrem Wesen einen besondern unwiderstehlichen Reiz zu verleihen pflegten, waren nervöser Unruhe und launenhaftem Eigensinn gewichen. — Sie drängt sich in die Nähe der Königin, wohin sie sonst nur zu kommen wagte, wenn sie befohlen war. Ihr lautes Geschrei, ihren eigenen Willen zu haben, mit all ihrem Winken und Nicken und sonstigen Geberden, *'strewing dangerous conjectures in ill-breeding minds'*: Alles dieses verkündet mit schrecklicher Gewißheit die traurige Umwandlung, die in ihr stattgefunden hat. Und daß auch ihre Vernunft in grelle, unauflösliche Dissonanz gerathen ist: *'like sweet bells jangled, out of tune and harsh'.* —

Armes Dornröschen! Wer kann sich der Seufzer erwehren, wenn die vom eigenen Kummer zerknirschte Königin in rührender Erzählung das verfrühte Ende der zierlichen, vom unzeitigen Frost geknickten Knospe schildert?

Wessen Augen bleiben thränenleer beim Loose dieser holden Jungfrau, die der kalte Sturmwind des Schicksals wie eine Blume des Lenzes hinweg jagt, noch ehe des Lebens Sonne sie begrüßte?

Sie singt ihre eigene Seelenmesse, und trennt sich nicht von den unschuldigen Gespielen ihrer glücklichen Tage — den lieblichen Blumen und Kräutern — bis in den Tod. Wie jener Schwan der Fabel, ihren Todtengesang auf den Lippen, schwebt sie unbewußt zwischen den Wasserlilien einher: — bis der gütige Strom sie sanft zur ewigen Ruhe bettet: — *'to that blessed last of deaths, where death is dead'.*

Liebe Freundin! Was ich hier niedergeschrieben, sind anspruchslose Notizen. Ich habe meiner Feder zwar fleißig zu thun gegeben, fühle aber, als ob ich Nichts gesagt hätte. Bitte, *„piece out my imperfections with your thoughts“.*

Literarische Uebersicht.

Clarendon Press Series. — Shakespeare, Select Plays. The Life of King Henry the Fifth. Edited by William Aldis Wright. M. A. LL. D. Oxford 1882.

40 Seiten Einleitung, 95 Seiten Text und 100 Seiten Noten — diese drei Zahlen, in Verbindung mit dem klangvollen Namen des Herausgebers, sind an sich schon eine anerkennende Kritik, denn wenn sie von gewissenhafter Arbeit zeugen, verbürgt der Name, daß die Gewissenhaftigkeit zu fruchtbarem Ziele geführt habe. Ein großes Verdienst dieser Ausgabe liegt darin, daß ihre Noten fast absolut Nichts von eigner Conjectur und Emendation enthalten, sondern nur das Vorhandene kritisch prüfen und klären. Darum ist sie so ganz besonders dem Studirenden zu empfehlen.

Vaughan, Henry Halford. — New Readings and Renderings of Shakespeare's Tragedies. Vol. II. London 1881.

Der erste Band ist im Jahrg. XIV besprochen worden. Das damals gefällte Urtheil ist auch für diesen Band, der Henry V. und VI. enthält, zutreffend.

Vining, Eduard P. — The Mystery of Hamlet. An Attempt to solve an old Problem. Philadelphia. J. B. Lippincot & Co. 1881.

Amerika scheint dazu bestimmt zu sein, in der Shakespeare-Literatur das Höchste zu erreichen: es kann sich der drei Namen Furneß, Holmes und Vining rühmen, und während Furneß in der That die höchste Staffel des wohlerworbenen Ruhmes erklommen hat, verkörpert sich alle Komik der extravagantesten Geistesverirrung in den beiden Namen Holmes und Vining. Aber selbst hier giebt es eine Steigerung, und die Siegespalme für närrische Ideen, eine Trophäe auf deren unverkümmerten Besitz Holmes bisher rechnen durfte, ist ihm plötzlich von Vining entwunden.

Holmes bewies uns nur, daß die Stücke, welche unter Shakespeare's Namen coursirten, von Baco von Verulam geschrieben seien; was will Das sagen? Herr Vining beweist uns, daß Hamlet eine junge Dame sei, und hat damit den Sieg errungen! Und wie klar Alles liegt, wenn man es nur mit klarem Blicke betrachten will! Statt des erwarteten Sohnes und Thronerbens erblickt ein Mädchen das Licht der Welt. — Die Thronfolge, ja, die Thronsicherheit ist gefährdet, die Geburt eines Mädchens muß verschwiegen werden, es wird als Knabe erzogen! — Daher dann die Unliebenswürdigkeit gegen Ophelia, in die sich Eifersucht auf Horatio mischt (Fräulein Hamlet liebt nämlich Horatio), die Strenge gegen die Mutter, die echt weibliche Feigheit und Unentschlossenheit — Alles klar wie der Tag.

Daß die Mutter in der Unterhaltung mit Hamlet den Sohn niemals daran erinnert, daß er eine Tochter sei; daß der Geist trotz seiner Allwissenheit aus dem Jenseits keine Ahnung von der Geschlechtsverschiedenheit hat — das sind kleine Zufälligkeiten, wie Shakespeare überhaupt durch Zufälligkeiten dahin gekommen ist, aus dem ursprünglichen Junker Hamlet ein verschämtes Burgfräulein zu machen. Wir lesen nämlich auf pag. 59:

The question may be asked, whether Shakespeare, having been compelled by the course and exigencies of the drama to gradually modify his original hero into a man with more and more of the feminine element, may not at last have had the thought dawn upon him that this womanly man might be in very deed a woman, desperately striving to fill a place for which she was by nature unfitted! and, in her failure to do that which it was impossible for her to do, earning an admiration and a pity which no mere weakling, dawdling about his proper task and meanly failing to achieve it, could inspire. —

It is not claimed that any such thought was in our immortal poet's mind when first he conceived and put the drama into shape: the evidence is strongly to the contrary. It is not even claimed that Shakespeare ever fully intended to represent Hamlet as indeed a woman. It is claimed that in the gradual evolution of the feminine element in Hamlet's character the time arrived when it occurred to the dramatist that so might a woman act and feel, if educated from infancy to play a prince's part, and that thereafter the changes in the character and in the play were all in the direction of a development of this idea. Very possibly the poet half juggled with himself in the matter. It is related of Thackeray, — like Shakespeare, but half appreciated by his own generation, — that when asked to finish the story of „Vanity Fair" by disclosing whether Becky Sharp killed Joseph, he answered „I don't know." So may Shakespeare have said of Hamlet. — That the idea of Hamlet's femininity was in Shakespeare's mind, that he at least entertained the thought, dallied with it, and re-worded much of the drama to further develop it and remove all that was inconsistent with it, we shall endeavor to prove.

Let not the strangeness of this idea lead to its instant rejection, without consideration, but „rather" as a stranger give it welcome.

Dieser Essay ist nicht die einzige überseeische Gabe, welche uns Stoff für unsern Humor bietet: Amerikas Ruhm läßt Australien nicht schlafen; Melbourne bringt uns ein neues Blatt vom üppigen Getriebe des Baconischen Stammes:

Thomson, William. William Shakespeare in Romance and Reality. Melbourne 1881.

Wir haben nun die Trilogie: Delia Bacon, Nathanael Holmes und William Thomson. Die Pflanzen gehören glücklicher Weise fremdländischer Cultur an und gedeihen nicht auf europäischem Boden; nur der Ton in der Thomson'schen Brochure erinnert in seiner Ungenirtheit hier und da an einen englischen Shakespearianer, welcher es liebt, unabweisbare Thatsachen mit den Keulen seines unqualifizirbaren Styls todtzuschlagen. Der Melbourner Essayist hätte in dieser Beziehung von dem sachlich und parlamentarisch gehaltenen Buche Holmes lernen können. Discutirbar im ernsten Sinne des Wortes ist seine Abhandlung nicht.

Und nun *last not least:*

Address to the New Shakspere Society of London. Discovery of Lord Verulam's Undoubted Authorship of the „Shakspere" Works. By Mrs. C. F. Ashmead Windle. San Francisco 1881.

Was dieses Californien für ein glückliches Land ist! Erst entdeckt es Gold; damit noch nicht zufrieden, entdeckt es Mrs. C. F. Ashmead Windle, und diese wiederum entdeckt „Lord Verulam's undoubted Authorship"! Es ist fast zuviel des Glücks! — Nun möchten wir gern dem bevorzugten Californien ein klein wenig Concurrenz machen, und sehen, ob wir nicht vielleicht auch etwas, und wenn es auch nur ein Funken von Verstand in der Windle'schen Abhandlung

wäre, entdecken können. Es sei uns gestattet, ziemlich ausführlich zu citiren, jedenfalls finden wir Etwas: wenn keinen Verstand, so doch Vergnügen!

Zunächst das Schreiben an die Shakespeare-Gesellschaft.

San Francisco, August, 1881.

Gentlemen of the New Shakspere Society of London:

I have the honor of informing your distinguished Association that I have discovered an allegorical under-meaning, running throughout the works called "Shakespeare's," disclosing their author to have been undoubtedly your distinguished countryman, Francis Bacon, Lord Verulam—already, before this halo to illumine his honors, the proudest name on the roll of English fame.

It is about two years and a half since—entirely of myself—I made the discovery to which I have alluded, and, my life being very retired, I have had no opportunity of communicating with any one versed in these dramas, with a view to making it generally known. Feeling more and more deeply that my revelation is of imperative importance to the memory of the illustrious Bacon, to the English nation, and to the whole literary world, I have now determined to communicate directly with your Society in regard to its public announcement, as, my health being lately delicate, I am liable to quit the world at any time, leaving it unrevealed.

To satisfy you that my overture of a discovery so momentous is nothing chimerical or unsustained, I submit respectfully to you herewith my under-reading of the play of "Cymbeline."

Dann den Anfang der ganz ernst gemeinten Abhandlung:

Cymbeline.

The play of Cymbeline has universally been a favorite among the so-called Shakespeare dramas, and, out of much study, both of the closet and of the stage, has not unfrequently borne the palm of greatest praise among the glorious galaxy to which it belongs. Mr. Swinburne, in his recent "Study of Shakespeare," calls it "the play of plays," lovingly reserving for it the finishing touches of his eloquent handling of the theme from a former standpoint.

But, people of England—the land which gave the world the one unequalled fame of these matchless dramas—and you, gentlemen of the New Shakspere Society of London—the city whose ground is made sacred by the once bodily footprints of the one earthly demigod, whose like the world never saw before, nor ever will see again, in the writer of these plays—I have a new presentation of Cymbeline, to which I respectfully invite your particular, honorable and reverent attention.

I propose to show you that the author, too, has given to this particular drama so much of his own favoritism as to have committed to it the definite statement of the Enigma he had left to posterity in the volume of his dramas. Briefly to preface, I propose to show you this play as a Veiled Allegory, placed by the author at the end of his book as the appropriate termination of a series of similar allegories, or semiallegories, bearing throughout the burden of the same Enigma—thus confidently to commit, as well as distinctly to suggest, its propounded Secret to the chances of futurity. I shall disclose to you the great author here pathetically and divinely, in the form of this most touching and exquisite allegory, renouncing the fame of his dramas, as for himself personally, in his own day and generation, lest this should extinguish them for posterity; but yet in the end predicting, with an assurance of Jovian prophecy, that this severed branch of his fame should, with those other "lopped" branches of his philosophy and virtuous character, in coming time be restored to his name in the spreading honors of his beloved England.

I should premise that the Key to the running allegory involved in the dramas is contained in the mystery of the sonnets. This mystery once pierced, and carried into the reading of the plays, reveals an absolute divineness of ideality underlying their mere outward form, as well as a plaintive autobiographical information of the poet's consciousness, enhancing them above all possible eulogy, save that tacit one of reciprocal apprehension of miracle performed. I infer, from this necessary relation of the sonnets to the plays, that

it was for such reason, when **Cymbeline** *was produced from the author's pen, in 1609, with its final definite proposition of his continuous* **Enigma**, *that the* **sonnets** *were in the same year issued from the press. He no doubt must then have expected that this would be the last play he should write. It is a circumstance perhaps not undeserving of notice in this connection, that after that date* **William Shakespeare** *returned no more to London from the oblivion of Stratford.*

Suitably to the evident design of **Cymbeline**, *whatever other plays may, through change of plan, have been produced after it in the order of time, it still takes its intended and fitting place at the end of the folio of 1623, presenting the* **Great Volume's Enigma** *at its close.*

I have found that all the names of the **dramatis persona** *(sic!) are* **symbolical**, *being severally significant in the vital allegory concealed under their outward manifestation. Interwoven with a tale of Boccacio's, a portion of "Holinshed's Chronicles," and an original episode, the author has—in seemingly fictitious personifications merely, and under the designation of comedy—written the crowning tragedy of a life, out of which (on account of his transcending sensibilities, want of appreciation and the force of adverse circumstances) all the overpowering tragedy in his works became expressed. Hence, for the purpose of rendering to you the allegory, it is requisite that I should give you, before entering upon it, the following*

Key to Cymbeline.

Explanation of the symbolical names of personages.

Cymbeline: *A cymbal.*[1]) *(Used here to represent Britain in the* **expansion** *of her Fame; that is, in the following sense: "Tiberius Caesar* **cymbalum mundi** *vocabat" —* **filled the world** *with his discussions.* **Pliny** *and* **Virgil**.*)*

Leonatus Posthumus: *(British) Lion-born Posthumously.*

Cloten: *Clothing. (Intending the living bodily personality, as but the* **clothing** *of the immortal parts, transmitted in knowledge and character.)*

Belarius: *Bel-Air, or Fine Air. (Referring to the lofty atmosphere of study and thought.)*

(Otherwise called)

Morgan: *My Organ (Meaning the "*__Novum Organum.__*")*

Guiderius: *As a Guide.* / *(Otherwise called)* / **Polydore:** *Many Ores.* — *The Learned Philosopher.*

Arviragus: *As with the Art of Manhood.* / *(Otherwise called)* / **Cadwal:** *Strong and harmonious, through self-government.* — *The Virtuous Man.*

Queen; Second Wife to Cymbeline: *The existing day or generation of British Fame.*

Imogen: *Image-in. (Imagination depicted.)*

Iachimo: *Slander.*

Pisanio: *Fear.*

Sicilius: *Son of the* **Genius** *invoked in the* **Sonnets**[2]) — *a form of poem of* **Sicilian** *origin, and introduced by Dante into Italy.*

Tenantius: *Dweller in the* **Sonnets**.

Euriphile: *Lover of Discovery.*

The foregoing explanation will not, however, be complete until I shall connect each of the symbolical characters with the **one man** *to whom in the allegory they are all meant to apply—most of them, indeed, representing only himself in some one or other of his divers characteristics. This Protean individual, who should*

[1]) *Bacon, in his essay on "Judicature," used the* **cymbal** *as a figure to express the award of just sentence, as, "An over-speaking judge is no well-tuned* **cymbal**."

[2]) *The writer, in the* **Sonnets**, *invoked his genius to wed, and to beget heirs for* **posterity**. *Hence "Posthumus," or fame after death.*

he be? None other than the Protean English demigod who has written his own name in them in his ***Enigma****—as will appear when I shall have unfolded it to his breathless countrymen as* ***Francis of Verulam****; and Englishmen, and gentlemen of the New Shakespeare Society! I pray you bend your heads to its sacred memory, as it is read, for it wears the halo of the cross above its crown.*

Cymbeline*, as* ***King of Britain, represents Great Britain and her national Fame****. The play opens in a garden behind the palace. Two gentlemen of the Court are conversing upon the changed aspect of the faces of the nobles and courtiers since his daughter's recent marriage to* ***Posthumus****, against the will of her father, who has designed her for the son of his second wife. This brings about a description by one of them of* ***Posthumus****, who* ***symbolizes the posthumous fame of Bacon****; for, although the speaker could "not delve him to the root," it was stated that he was the son of* ***Sicilius****, who "had his titles by* ***Tenantius****." Now the sonnet form of poetry was of* ***Sicilian origin****.* ***Sicilius****, therefore, signifies the poetic* ***Genius*** *invoked in the sonnets of this author, as a "lovely boy," and besought to beget "copies" of itself which should gain an enduring fame in posterity. Hence* ***Posthumus****, in being the son of* ***Sicilius****, is designed to represent this future fame promised in the* ***Sonnets****.* ***Tenantius****, by whom* ***Sicilius*** *"had his titles" of beauty, grace and honour beyond all comparison,* ***was the writer or dweller in the Sonnets*** *who, for his patriotic services, "gained the sur-addition,* ***Leonatus****;" and he, of course, signifies, the author of the dramas, Francis Bacon. Posthumus is thus described by the conversation:*

"*1st Gent.* *A creature such*
As to seek through the regions of the earth
For one his like, there would be something failing
In him that should compare. I do not think
So fair an outward, and such stuff within
Endows a man but he.
2nd Gent. ***You speak him far.***
1st Gent. *I do extend him, sir, within himself;*
Crush him together, rather than unfold
His measure duly."

Such was the great author's conscious measurement of his future proper recognition, told in allegory; but he knew it would not be until distant time, and that to speak thus of himself in the play was to "speak him far." What a meaning do not these three monosyllables take on in this new light!

Then one of the speakers relates how the father of Posthumus had died of a broken heart caused by the death of "two ***Leonati****, his sons"—****offspring of the same Genius which created Posthumus, and meaning the poems of "Venus and Adonis," and "Tarquin and Lucrece,"*** *not included in the folio, and hence presumed by the author to be lost to his future fame. The narrator goes on to tell how Posthumus was born after his father's death, adopted by the king, and named Posthumus Leonatus; and thus describes his breeding and training at the Court—presenting, under the allegory, a beautiful picture of Bacon's own childhood.*

"*1st Gent.* *The king, he takes the babe*
To his protection, calls him Posthumus Leonatus;
Breeds him, and makes him of his bed-chamber;
Puts him to all the learnings that his time
Could make him the receiver of; which he took
As we do air, fast as 'twas ministered; and
In his spring became a harvest: Lived in Court
(Which rare it is to do) most praised, most loved,
A sample to the youngest; to the more mature
A glass that feated them; and to the graver
A child that guided dotards."

This praise of Posthumus is crowned by the assertion that the preference of Imogen for Posthumus, and her marrying him against her father's will was sufficient to show his quality:

"1st *Gent.* *Her own price*
Proclaims how she esteemed him and his virtue;
By her election may be truly read
What kind of man he is."

Now Imogen, from the Latin Imo (the opposite to what appears) signifies the Image-in, or imagination of Bacon, as depicted in the dramas.[1]) *The Queen, her step-mother, second wife to Cymbeline, represents the age or period of British history in which Bacon lived. Cymbeline, the king, or Britain, wishes to marry Imogen (the dramas) to the Queen's son Cloten. Cloten, from Clotho (the spinner of individual fate) is the clothing of Bacon, meaning Bacon's mere living personality, which, as the Queen's son, was the product of his time and circumstances, but which was only the outward garb of the true Man, the Philosopher, and the Poet it enveloped as a garment.*

Nein! Nicht möglich! Wir haben kein Glück im Entdecken! Trotz alles Suchens kein Fünkchen von Verstand!

Halliwell-Phillipps, J. O. Outlines of the Life of Shakespeare. 1881. Brighton. Printed for the authors friends.

Unser Ehrenmitglied hat sich, wie bekannt, fast ein Menschenalter lang mit Sammlung und Sichtung des biographischen Shakespeare-Materials beschäftigt. Indem wir der Kürze wegen auf die Miscelle VII des letzten Jahrganges (pag. 409) verweisen, constatiren wir, daß der oben angeführte Band die erste säubernde und klärende Vorarbeit enthält; er stellt das Thatsächliche fest, und läßt alle ausschmückende Zuthat der Phantasie, welche bisher das Bild unseres Dichters so sehr entstellt hat, fort. Es ist daher nichts Neues, was uns gebracht wird (die Entstehungszeit der Stücke nimmt den Hauptplatz ein), sondern wir sehen nur klarer in dem Bekannten; ob überhaupt die Weiterforschungen viel Neues bringen werden und können? — Wer mag das zu beautworten wagen? Jedenfalls ist auf keinem Gebiete nüchterne und sachgemässe Kritik nothwendiger und daher dankbarer zu empfangen.

Wie klar unserm Autor diese Nothwendigkeit, und wie entschlossen er ist, ihrem Zwange in größester Gewissenhaftigkeit zu folgen, dafür spricht nichts deutlicher, als das Vorwort, welches wir im Interesse der Sache veröffentlichen, indem wir hoffen, der Indemnität von Seiten des hochgeehrten Verfassers sicher sein zu dürfen.

The remains of New Place, a sketch of which is engraved on the opposite page, are typical of the fragments of the personal history of Shakespeare which have hitherto beendiscovered. In this respect the great dramatist participates in the fate of most of his literary contemporaries, for if a collection of the known facts relating to all of them were tabularly arranged, it would be found that the number of the ascertained particulars of his life reached at least the average. At the present day, with biography carried to a wasteful and ridiculous excess, and Shakespeare the idol not merely of a nation but of the educated world, it is difficult to realize a period when no interest was taken in the events of the lives of authors, and when the great poet himself, notwithstanding the immense popularity of some of his works, was held in no general reverence. It must be borne in mind that actors then occupied an inferior position in society, an that even the vocation of a dramatic writer was considered scarcely respectable. — The intelligent appreciation of genius by individuals was not sufficient to neutralize in these matters the effect of public opinion on the animosity of the religious world; all circumstances thus uniting to banish general interest in the history of persons conected in any way with the stage. This biographical indifference continued for many years, and long before the season arrived for a real curiosity to be taken in the subject, the records from which alone a satisfactory memoir could have been con-

---

[1]) *For through the painter must you see his skill*
To find where your true image pictured lies.—Sonnet 24.

structed had disappeared. At the time of Shakespeare's decease, nonpolitical correspondence was rarely preserved, elaborate diaries were not the fashion, and no one, excepting in semi-apocryphal collections of jests, thought it worth while to record many of the sayings and doings, or to delineate at any length the characters of actors and dramatists, so thatit is generally by the merest accident that particulars of interest respecting them have baen recovered.

In the absence of some very important discovery, the general and intense desire to penetrate the mystery which surrounds the personal history of Shakespeare cannot be wholly gratified. Something, however, may be accomplished in that direction by a diligent and critical study of the materials now accessible, especially if care be taken to avoid the temptation of endeavouring to decipher his inner life and character through the media of his works. The genius which so rapidly converted the dull pages of a novel or history into an imperishable drama was transmuted into other forces in actual life, as may be gathered even from the scanty records of his biography which still remain. Let these latter be studied in that truest spirit of criticism which deals with facts in preference to conjecture and sentiment, regard being ever watchfully paid to the circumstances by which he was surrounded. A minute examination of those circumstances is essential to the effective study not merely of the personal but of the literary history of the great poet. It will dissipate many an illusion, amongst others the propriety of criticism being grounded upon a reverential belief in the unvarying perfection of Shakespeare's dramatic art. He, indeed, unquestionably obtained a complete mastery over that art at an early period of his literary career, but his control over it was continually liable to be governed by the customs and exigencies of the ancient stage, so much so, that in not a few instances, the action of a scene was diverted for the express purpose of complying with those necessities. It should be remembered that his dramas were not written for posterity, but as a matter of business, never for his own speculation but always for that of the managers of his own day, the choice of subject being occasionally dictated by them or by patrons of the stage. Those works in which the perfection of art was attained may have been the fruits of express or cherished literary design, but all his writings were the products of an intellect which was applied to authorship as the readiest path to material advancement; his task having been to construct out of certain given or selected materials successful dramas for the audiences of the day, some for the polished few, others for the multitude. It is not pretended that he did not invariably take an earnest interest in his work, his intense sympathy with each character forbidding such an assumption; but simply that his tastes were subordinated when necessary to his duty to his employers. If a play were required at a short notice, it was hurriedly written. If the managers considered that the popular feeling was likely to encourage, or if an influential patron or the Court desired, the production, of a drame on some special theme, it was composed to order on that subject, no matter how repulsive the character of the plot or how intrinsically it was unfitted for dramatic purposes; and again, it is not improbable that some of Shakespeare's works, perfect in their art when represented before a select audience, might have been deteriorated by their adaptation to the public stage and that in some instances the later copies only have been preserved. From some of these causes may have arisen inequalities in taste and art which otherwise appear to be inexplicable, and which would doubtlessly have been removed had Shakespeare lived to have given the public an edition of his works during his retirement at Stratford-on-Avon. The Burbages had no conception of his intellectual supremacy, and, if they had, it is certain that they would not have deviated on that account from the course they were in the habit of pursuing. In their estimation, however, he was merely, to use their own words, „a deserving man", an effective actor and a popular writer, one who would not have been considered so valuable a member of their staff had he not also worked as a practical man of business, knowing that the success of the theatre was identified with his own; and that within certain limits it was necessary that his art should be regulated by expediency. Neither does it appear at all probable that he could have had time, under the conditions in which he worked, for the studied application of those subtle devices underlying his art which are attributed to his sagacity by the philosophical critics, and some of which, it is amusing to notice, may be equally observed, if they exist at all, in the original plot-sources of his dramas. Entertaining these views, no space in the present work

will be devoted to the examination of conjectural generic ethical designs, imaginary moral unities and such like. It is one thing to admit that Shakespeare's art was frequently influenced by the emergencies of the stage, — another that he would have gratuitously permitted it to have been controlled by the necessity of blending a variety of actions in subjection to one leading moral idea or by other similar limitations. The phenomenon of a moral unity is not to be found either in nature or in the works of nature's poet, whose truthful and impartial genius could never have voluntarily endured a submission to a preconception which involved violent deviations from the course prescribed by his sovereign knowledge of human nature and the human mind.

The literary history of Shakespeare cannot of course be perfected until the order in which he composed his works has been ascertained, but, unless the books of the theatrical managers or licensers of the time are discovered, it is not likely that the exact chronological arrangement will be determined. The dates of some of his productions rest on positive testimony or distinct allusions, and these are standpoints of great value. In respect, however, to the majority of them the period of composition has unfortunately been merely the subject of refined and useless conjecture. Internal evidences of construction and style, obscure contemporary references, and metrical or grammatical tests can very rarely in themselves be relied upon to establish the year of authorship. Specific phases of style or metre necessarily had periods of commencement in Shakespeare's work, but, so long as most of those epochs are merely conjectural, little real progress is made in the enquiry. Nor as a rule are the results obtained from aesthetic criticism, which depend to some extent upon the individual sentiment of the critic, of much greater certainty. No sufficient allowances appear to be made for the high probability of the intermittent use of various styles during the long interval which elapsed after the era of comparative immaturity had passed away, and in which, so far as constructive and delineative power was concerned, there was neither progress nor retrogression. Shakespeare's genius arrived at maturity with such celerity that it is perilous to assert, from any kind of internal evidence alone, what he could not have written at any particular subsequent period, and style frequently varies not only with the subject but with the purpose of authorship. It may be presumed, for instance, that the diction and construction of a drama written for performance at the Court might be essentially dissimilar from those of a play of the same date composed for the ordinary stage, where the audiences were of a more promiscuous character and the usages and appliances of the actors in many respects of a different nature. The subject of the chronological order is one, however, solely of a biographical curiosity that canonly be legitimately gratified by the discovery of contemporary evidence. Even with such assistance, the mere facts of that order would be nearly all that could be elicited, for critics of later days might as wisely think of stretching their hands to the firmament as dream of the advent of an intellectual power adequate to grasp the definite history of Shakespeare's mind.

In the present attempt upon the life of Shakespeare, — were the poet now living, he would doubtlessly, in his love of quibbles, forgive the equivoque, — it is proposed to construct, in plain and unobtrusive language, a sketch of his personal history strictly out of evidences and deductions from those evidences. All gratuitous assumptions will be rigidly excluded, and no conjectures admitted that are not practically removed out of that category by being in themselves reasonable explanations of concurrent facts. Guided by this system, it follows, as a matter of course, that precendence will be always given to early testimonies over the discretionary views of later theorists, no matter how plausible or how ably sustained those views may be. It is believed that a nearer approximation to truth will be reached by these methods than by any other, and that the endeavour will be favourably entertained, whatever opinion may be formed of the result. —

The design of the present work being exclusively biographical, it is scarcely necessary to observe that no kind of evidence bearing date subsequently to the twenty-third day of April, 1616, will be admitted, unless there is either a certainty or a reasonable probability that it refers to, or is illustrative of, some event that happened, or of some position that existed, on or before that day, in connexion with the literary or personal history of the great dramatist. —

The collection of materials used, or to be used, in the progress of my embarrassing task, is the product of anxious researches now extending over a period of more than a quarter of a century. Much time has necessarily been occupied in the fatiguing examination, often week after week, of records that have yielded no useful information, but, on the whole, considering the fatal obscurity that appears to surround nearly every incident of Shakespeare's life, I have been more successful than could generally have been anticipated. Let me add, with every sentiment of gratitude, how greatly my labours have throughout been facilitated and cheered by the kind and ready liberality with which private and other libraries, family archives, municipal records, and official collections have been made accessible.

In the hope of discovering traces of the footsteps of Shakespe are during his provincial tours in England, I have personally examined the records of the following cities and towns, — Warwick, Bewdley, Dover, Banbury, Shrewsbury, Maidstone, Faversham, Southampton, Newport, Bridport, Weymouth, Lewes, Coventry, Bristol, Kingston-on-Thames, Lyme Regis, Dorchester, Canterbury, Sandwich, Queenborough, Ludlow, Stratford-on-Avon, Leominster, Folkestone, Winchelsea, New Romney, Barnstaple, Rye, York, Newcastle-on-Tyne, Leicester, Hythe, and Cambridge, the last being preserved in the library of Downing College. In no single instance have I at present found in any municipal record a notice of the poet himself, but curious material of an unsuspected nature respecting his company and theatrical surroundings has been discovered.

It only remains to add that this little volume is a mere unfinished instalment of what may ultimately be expanded into a much larger work; this fragment of a design being thus prematurely issued in the hope of eliciting, before I proceed further, the opinions of my literary friends and correspondents on the novel treatment of the subject here initiated. Any corrections of oversights will be also most thankfully received. —

Shakespeare's Tempest. Erklärt von L. Riechelmann, Director des Real-Progymnasiums in Thann i/Elsaß.

Der 6. Band der bereits früher wiederholt erwähnten Weidmann'schen Ausgabe in der „Sammlung französischer und englischer Schriftsteller." — Eine sehr gewissenhaft gearbeitete Redaction, welche ihren Zweck, dem Schüler zu nützen und dem Lehrer eine gute Handhabe zu sein, erschöpfend erreicht. Was Textkritik betrifft, so ist das Programm des Herausgebers in folgenden Worten ausgesprochen: „Ich habe mich nicht entschließen können, verschiedene Lesarten anzugeben und zu besprechen, da ich von dem Grundsatz ausgehe, daß Textkritik nicht in die Schule gehört. Man mag die Sache drehen und wenden, wie man will, die Auswahl unter verschiedenen Lesarten erfordert ein geistiges Material, über welches unsere Primaner nicht verfügen." Es ist dies ja ein Standpunkt, der viele Anhänger finden wird, aber die Frage liegt doch wohl nahe, wann denn mit dem Studium der Textkritik, mit der Uebung an derselben angefangen werden soll, wenn nicht in Prima?

Zur Grundlage des Textes ist die Clarendon-Press-Ausgabe von Wright genommen, und von ihr nur an wenigen, im Vorworte angeführten Stellen abgewichen. Die Anmerkungen sind, wie der Herausgeber sagt, „knapp und bündig" gehalten; es soll auch „dem Scharfsinn und dem Nachdenken des Schülers" noch etwas übrig bleiben. Also für die Gedanken-Erklärung verfügt der Primaner über das genügende geistige Material — warum sollte das dann nicht auch für die Auswahl unter verschiedenen Lesarten der Fall sein?! — Dem Abschnitte über den Versbau hat der Herausgeber — den Unterrichtszwecken entsprechend — einen größeren Raum gegeben. —

Von der Gesammt-Ausgabe sind nunmehr bereits sechs Bände erschienen, welche uns mit drei Biographien Shakespeare's beschenken; auf sechsunddreißig Stücke giebt das also achtzehn! — Wir sprachen schon früher (XV. 72.) unsere Verwunderung darüber aus, daß diese „Sammlung französischer und englischer Schriftsteller" keinen Redacteur habe. Sollte aber nicht die Verlagsbuchhandlung selbst vielleicht in soweit redigiren können, daß sie uns vor solcher Biographien-Sintflut schützte?

Jeremiah, John, An Aid to Shakespearean Study. London 1880. Handlist of Works and Articles (with condensed notes), compiled as an aid to Shakespearean study. (Selected from my library.)

Goadby, E., The England of Shakespeare. Eine Schilderuug Englands zu Shakespeare's Lebzeiten.

Library of Harward University. Bibliographical Contributions. Edited by **Justin Winsor,** Librarian. No. 10. **Halliwelliana:** A Bibliography of the Publications of James Orchard Halliwell-Phillipps. Cambridge, Mass., 1881.

Davies, T. Lewis O. A Supplementary English Glossary. London 1881. Ein Supplement für **Halliwell** und **Nares.**

West, James F.—F. R. C. S, Senior Surgeon to the Queen's Hospital, Birmingham. President of the Birmingham Dramatic Club. **William Shakespeare, from a Surgeon's Point of View.** An Address delivered to the Members of the Birmingham Dramatic Club, at the annual Celebration of Sh's Birthday. Birmingham. 1881.

Der praktische Chirurg des 19. Jahrhunderts gesteht dem Poeten des 16. die Priorität des Wissens zu, und zwar in einer Form, die in ihrer Knappheit und Lucidität nichts zu wünschen übrig läßt. Eine kleine meisterhafte Arbeit.

A proposed Reprint of Scot's Discoverie of Witchcraft.

Reginald Scot, the author of the „Discoverie of Witchraft", first published in 1584, was on this subject over a hundred years in advance of his age; the first contender against the reality of witchcraft in England, and, Wierus being the first, the second in Europe. His book is also of interest, because, in confuting the opinions of his day, he necessarily gives them. Thirdly, he was greatly read at the time. Among others by Shakespeare, Middleton, King James, and S. Harsnet, afterwards Archbsihop of York. That Shakespeare read it, is, I think, shown by at least two passages, and James' Demonology was brought forth against — „the damnable opinions of two principally in our age, whereof the one called Scot, an Englishman, is not ashamed in publicke print to denie, that there can be such a thing as Witchcraft: and so maintains the old errour of the Sadducees in denying of spirits. [An odd allegation against one whose tractate, 'A Discourse of Divils and Spirits,' was printed as a part of his 'Witchcraft,' and with a continuous pagination.] The other called Wierus a German."

From these causes and from its rarity, I would assay the reprinting of it. But a book then in advance of its age may, by most, be considered behind ours, and few are interested in old world wizardry, any more — perhaps less — than in the Hieroglyphics of Egypt, though not a few are in the so-called Spiritualism, the modern re-development of witchdom. This being the case, and my own means unable to risk a republication, I therefore — though opposed as a rule to limited issues — must restrict myself to the number of my subscribers, fixing my minimum at 100, and making it a necessary condition that the book be paid for on delivery.

If possible the reprint will be from the first edition, but this — indeed all — are so scarce, that I have as yet failed to obtain even the loan of a copy. From personal collation I can however testify, that the first (1584) and second (1654) editions are identical, beyond such differences as - -ly for lic, and the like. Indeed, the errata noted on a blank space in the first have been, as a rule, cor-

rected in the second. It is worth noting also that the first edition was the only one that appeared during the author's lifetime. Whichever be used, the reprint will be thoroughly collated with both, and will be a faithful copy. Copies of the very full but differing title pages of both will be given, and the specimen page opposite may be taken as a sample of the type, size of page, width of margins, and paper that will be employed, the last named being the „toned paper" adopted by Ruskin. Any subscriber can, however, have white hand-made, for its actual difference in price; though, in my opinion, printing on ribbed paper is as unpleasant to the eye as print on the rippling of a stony brook. Glossarial notes as well as a few others will be added. Exclusive of these, the number of pages will be, so far as I can judge, rather over 570, those in the second edition being 441. The copies will be issued in a stout paper wrapper, that each may bind his according to his own taste. The price, should there not be more than 100 subscribers, will not exceed £ 2 2 s., it not being my intention to seek for more than a slight recompence for my time and trouble. A larger list of subscribers will therefore diminish the cost of each copy.

Should this reprint meet with success, I would also gladly reprint James I. small counter-work, 84 pages, in the 1603 edition — consulted by Shakespeare before writing his Macbeth — collating the editions from 1597 to that of the Bishop of Winton's in 1616. But at present I only mention this.

Brinsley Nicholson, M. D.,
306, Goldhawk Road,
30th July, 1881. Shepherd's Bush, London, W.

P. S. — The editions of 1665 and 1695 contain some additional curious matter by other hands. These will be inserted in their places.

Von den Grigg'schen photolithographirten Quarto-Reprints sind bis jetzt erschienen:

2. Hamlet, 1603. 1604.
2. Midsummer Night's Dream, 1600. (Fisher & Roberts.)
1. Love's Labours Lost, 1598.
1. Merchant of Venice, 1600. (Robert.)
1. Merry Wives, 1602.

Eines Essay von Dr. F. Landmann aus Gießen (Verlag von Keller in Gießen) *on Euphuism* kann hier nur flüchtig Erwähnung gethan werden. — Autor oder Verleger haben der Redaction des Jahrbuchs ein Exemplar nicht geschickt.

Einer Notiz in „The Academy" entsprechend, hat Dr. Otto Francke aus Eisenach nach vierzehnmonatlicher Arbeit in der Bodleian-Library zu Oxford seine Untersuchungen in den Malone-, Douce- und Rawlinson-Sammlungen dortiger Bibliothek beendet und Stoff für drei Werke gefunden, nämlich: „*On the character of the Devil on the English Stage, from the earliest times to the beginning of the eighteenth Century*", dann eine Arbeit „*On the history and real value of the early School and University Comedies*", endlich ein Werk „*On the Development of the English Drama, with an Introduction on the limits of the influence of Antiquity upon the thoughts and practice of English playwrights*".

Wir wollen unsere Leser durch flüchtige Erwähnung auf ein in London erschienenes Buch aufmerksam machen, das von der Kritik durchweg gerühmt wird und ganz besonders merkwürdig der Nationalität seines Autors wegen ist:

Kwong-Ki-Chiu, A Dictionary of English Phrases, with illustrative Sentences. London 1881.

Karl Elze, den wir leider in diesem Bande unter den Mitarbeitern des Jahrbuchs vermissen, hat Mr. Fleay auf dessen Metrical Tests applied to Shakespeare eine streng kritische Antwort in einer kleinen Flugschrift unter dem Titel:

Alexandrines in The Winter's Tale and King Richard II. (sixty copies privately printed)

gegeben. Wir sind hoffentlich nicht indiscret, daß wir trotz des „*privately*“ der Arbeit Erwähnung thun, jedenfalls aber wollen wir indiscret genug sein, den verehrten Autor dafür zu tadeln, daß er die kritische Arbeit nicht dem Jahrbuche zum Abdruck gegeben hat.

Thümmel, Julius. Vorträge über Shakespeare-Charaktere. Halle 1881.

Shakespeare's Kindergestalten, die Frauencharaktere (die heroischen, dämonischen, erotischen, humoristischen), die Geistlichkeit, die Narren, die Clowns, der *miles gloriosus* bei Shakespeare — dies sind neun Vorträge, in denen wir Gestalten des Dichters im Bilde wiedergegeben sehen, erfaßt vom echten Poetenauge, gemalt von der feinsten Künstlerhand und eingerahmt in den Reiz vollendeter Sprache. Das ist ästhetische Kritik Shakespeare's, wie wir sie uns gefallen lassen — das ist nicht subjectives Träumen des Autors, sondern Fleisch und Blut des Dichters umgesetzt in eine andere Gestalt und aus ihr heraus wiedergeboren! — Die Aufsätze, deren Titel oben gesperrt gedruckt sind, haben unsere Leser bereits in früheren Bänden unseres Jahrbuches gefunden; neu sind ihnen daher nur die vier Abhandlungen, welche sich mit den Frauencharakteren beschäftigen. Hier finden wir in naturgemäß gesunder Gliederung die ganze Reihe der weiblichen Gestalten, welche Shakespeare gezeichnet hat, d. h. das vollste, reichste Lebensbild! Es fällt schwer, das Beste aus dem Guten hervorzuheben, doch möchte ich das in die einzelnen Zeichnungen Einleitende und dann das Bild der Margarethe von Anjou als das Durchgeführteste hinstellen. — Die Vorträge sind eine Verkörperung Dessen, was jeder Leser des Shakespeare in sich als seelischen Proceß vorgehen lassen sollte, in den allerseltensten Fällen aber thut. — Unser Autor zeigt den Weg, und hilft.

Schipper, J., Dr., ord. Prof. in Wien. Englische Metrik in historischer und systematischer Entwickelung dargestellt. I. Theil. Altenglische Metrik. Bonn 1881.

Für dieses Buch ist hier nicht der Ort einer Kritik; aber Erwähnung muß desselben im Interesse aller Derer gethan werden, welche beim Studium unseres Dichters mehr als irgend sonst den Mangel eines einschlägigen gründlichen Werkes empfanden und die denselben hier endlich befriedigt finden. Der Band streift bis nahe an die Shakespeare-Periode, und so wird sich für Shakesperianer gerade sein gründliches Durchstudiren bis zu der hoffentlich nicht allzu lange hinausgeschobenen Zeit empfehlen, wo der Autor uns den zweiten Band überliefern kann.

Hirschfeld, Dr., Ophelia, ein poetisches Lebensbild von Shakespeare, zum ersten Male im Lichte ärztlicher Wissenschaft dargestellt, zugleich als Beitrag zur ästhetischen Kritik der Tragödie Hamlet. Danzig und Leipzig 1881.

Die Vorrede sagt: „Aus einer größeren systematischen Arbeit, deren Aufgabe es sein soll, die in der Poesie, in den Dichtungen der bekanntesten Poeten vorkommenden Seelenstörungen zum ersten Male im Lichte ärztlicher Wissenschaft kritisch zu beleuchten, und deren Ergebniß die bisher vorhandene, oftmals empfundene Lücke in der ästhetischen Kritik, so viel in meinen Kräften, ausfüllen soll, habe ich des britischen Dichters Wahnsinnfigur Ophelia herausgegriffen . . . .“

Der Verfasser steht auf dem Standpunkte seines „hochverehrten Lehrers“ Werder, geht aber in dem hygroscopisch feinen Herausfühlen der Dichter-Intentionen noch weiter als dieser; wir lesen von p. 21—25 Folgendes:

„Ich meine, der Wahnsinn Opheliens ist voll und ganz motivirt durch das vom Dichter ihrem speciellen Leben gegebene Schicksal, derart, daß jedes Mädchen von der Art und Weise einer Ophelia, das denselben Schicksalsschlägen, unter denselben Bedingungen unterworfen würde, mit absoluter Naturnothwendigkeit den Erschütterungen des Gemüthslebens unterliegen, geistig erkranken müßte. Und ich beweise diese meine Behauptung durch folgende, rein aus der Anschauung der dichterischen Figur hergeleitete Behauptung:

„Ophelia ist als einzige Tochter des Oberkämmerers Polonius, am Hofe (der nordischen Großmacht Dänemark) zu Helsingör erwachsen und erzogen, und ist zur Zeit, wo das Drama beginnt, als eben in der Entfaltung begriffene zarteste Mädchenknospe zu denken. Die gemüthlich gefährlichen Jahre der körperlichen Entwicklung zu voller Reife sind noch nicht vorüber. Früh durch den Tod der Mutter verwaist, hängt sie mit um so stärkerer Kindesliebe an dem Leben ihres alten, zärtlich für seine Kinder sorgenden Vaters. Neben dieser Liebe wohnt in ihrem Herzen nur innige Zuneigung, vertraute Schwesterliebe zu ihrem einzigen Bruder Laertes, welcher, nur wenige Jahre älter, bisher dieselben Schicksale erfahren, und dem sie mit so herzlicher Liebe zugethan, daß die Vertrautheit enger Freundschaft aus dieser Geschwisterliebe erblüht ist. Denn eine andere Freundschaft hat sie an dem Hoflager Dänemarks nicht finden können, nicht suchen dürfen. Vorsichtig und zärtlich hat der im Hofdienst ergraute Vater das Herz seines einzigen Töchterleins als einen seltenen Schatz vor jedem giftigen Anhauche bewacht und bewahrt, sie ist bis jetzt in enger, friedlicher Bezirkung des väterlichen Hauses dem eigentlichen Hofleben fern geblieben. Da stirbt in unheimlicher Plötzlichkeit, wie es heißt, durch Schlangenbiß im Garten, der König Hamlet. Sein einziger, auf der Universität zu Wittenberg studirender Sohn eilt, Trauer im Herzen, an den Sarg seines Vaters, bestattet ihn nach Kindespflicht und weilt trauernd am Hofe. In jäh überstürzender Schnelligkeit, nach Beendigung kaum eines Trauermonats, folgt die Neuvermählung der königlichen Wittwe und Kronerbin mit dem Bruder des Verstorbenen, der gleichzeitig als König Claudius die Krone auf sein Haupt setzt. Die Trauerzeit wird auf allerhöchsten Befehl gewaltsam abgekürzt; Feste folgen Festen; ein neues üppiges Hofleben beginnt. Für Ophelia hat der eben mit erlebte jähe Wechsel zunächst die hohe Bedeutung, daß sie nun selber zum ersten Male an den Festlichkeiten des üppigen Hoflagers Theil zu nehmen hat, während gleichzeitig ihr Bruder Laertes mit Beendigung der Huldigungfestlichkeiten Urlaub nach Frankreich nimmt. Von noch höherer Bedeutung wird ihr die neue Situation dadurch, daß sie jetzt den trauernden Prinzen Hamlet kennen und — lieben lernt. Denn Hamlet, der tief trauernde Prinz, findet am ganzen Hoflager, wo selbst seine Mutter, den Vater schnell vergessend, durch den neuen Ehebund mit seinem Oheim ihm entfremdet, vor seinen Augen so bald von Festlichkeit zu Festlichkeiten schreitet, als einzigen Magneten, der ihn fesselt, Ophelien, die eben entfaltete Knospe, die in unschuldiger Natürlichkeit, kindlich fromm wie er, sein heiliges Trauern, die stumme Sprache seines Schmerzes versteht. Ihr allein nähert er sich zärtlich, ihrem jungfräulichen Herzen öffnet er sein Herz voll Trauer, ihr zeigt er seine Welt der Ideale, ihr endlich legt er mit dem Schwur der Ewigkeit die ganze Fülle seiner reinen Liebe zu Füßen. Und Ophelia, eben noch Kind, durch ihn zu jungfräulichem Fühlen erwachend, liebt ihn wieder. Rein und keusch schaut sie zu ihm empor; in heißer Liebe denkt sie nur an ihn, in ihm sieht sie das Ideal ihrer Träume, ihrer Wünsche!

„Das ganze Gemüthsleben Opheliens ist jetzt, wie ich gezeigt, auf zwei mächtigen Säulen gestützt, auf der kindlichen Liebe zu ihrem Vater und auf ihrer idealen Liebe zu Hamlet. Beide diese Säulen und Stützen ihrer Seele stürzen in rascher Folge ein — und begraben in ihrem Ruine zu ewiger Nacht das von ihnen getragene, ohne sie keinen Halt findende Seelenleben Opheliens.

„Es läßt nämlich der Dichter zunächst ihre Kindesliebe in heftige Kämpfe mit der Liebe zu Hamlet treten, aus denen beide Gefühle nur gesteigert her-

vorgeben; sodann zieht er durch den scheinbaren, für sie und ihr Bewußtsein echten Wahnsinn des Geliebten und dessen Abweisung ihrer Liebe, ihre Seele in heftige Mitleidenschaft, in tiefste Trauer, und zu dieser Trauer um den Geliebten, die ihr ganzes Sein gefangen hält, tritt als Katastrophe die Wirkung plötzlichen heftigen Schreckens über die Ermordung ihres Vaters durch die Hand des Geliebten.

„Meisterhaft sind mit wenigen Pinselstrichen, in wenigen, in nur vier Scenen, die einzelnen Phasen dieser Gemüthskämpfe und Seelenleiden geschildert.“

Reizend ist die „unaufgeblühte Mädchenknospe“ gezeichnet, die sich im Trouble der sich jagenden „Feste auf Feste“, im Sturm des „neuen üppigen Hoflebens“ zur Blume entwickelt, und Shakespeare hätte vielleicht Recht gethan, seinen Stoff so zu behandeln, aber er hat es nun einmal nicht gethan! Unser Autor scheint überhaupt den Gegenstand seines Büchleins nicht aus dem Shakespeare heraus, sondern in ihn hinein gelesen zu haben, denn Vieles, das er behauptet im Hamlet gefunden zu haben, war uns fremd, wird unseren Lesern fremd sein. Auf solche Weise läßt Shakespeare sich leicht emendiren und „im Lichte ärztlicher Wissenschaft, zugleich als Beitrag zur ästhetischen Kritik“ behandeln und erklären! — Uebrigens irrt sich der Autor, wenn er glaubt, Shakespeare's Gestalten „zum ersten Male“ in jenem Lichte „behandelt“ zu haben. Schon vor ihm haben Aerzte ihre Kunst an ihnen versucht, und sind in ihrer „Behandlung“ zuweilen sogar glücklicher gewesen; sie haben wenigstens nur das vorhandene Leiden behandelt, und den Patienten nichts Neues und Selbsterfundenes aufoctroyirt. Auch in ihrem Stil waren sie glücklicher als der Verfasser, der häufig auf ziemlich geschraubte Satzformen verfällt. Der Autor muß für ferneres Shakespeare-Studium an Goethe's Ausspruch erinnert werden:

Liest doch nur Jeder
Aus dem Buch sich heraus, und ist er gewaltig, so liest er
In das Buch sich hinein, amalgamirt sich das Fremde.

Aus den Zeitungen ersehen wir, daß vom selben Verfasser „König Lear, ein poetisches Leidensbild von Shakespeare, zum ersten Male im Lichte ärztlicher Wissenschaft und gleichzeitig im Zusammenhange sowohl mit der ästhetischen Kritik als mit der Bühnendarstellung der gleichnamigen Tragödie“ erschienen ist.

Besser, Hermann. Zur Hamletfrage. — Versuch einer Erklärung des Stücks. Dresden 1882.

Ich möchte auf pag. 7—9 des Bandes XV. und pag. 380—383 XVI. unseres Jahrbuchs verweisen, wo ich meinen Standpunkt, der ästhetischen Hamletkritik gegenüber, angedeutet habe. Es tritt jeder Einzelne in ein individuelles Verhältniß zu einem Dichterwerke — das ist sein Recht; er darf diesem Verhältnisse einen formulirten, motivirten Ausdruck geben und denselben sogar drucken lassen; damit ist seinem inneren Bedürfnisse gewiß Genüge gethan; ob der Erklärung des Stücks in gleichem Maaße? Das ist fraglich.

Wenn der Kritiker persönlich sympathisch für die Regungen gestimmt sein mag, welche im Autor bis zum Augenblicke der Veröffentlichung seiner Arbeit thätig waren, so darf diese Sympathie, die dem Werdenden zu Theil ward, sich nicht auf das Gewordene übertragen — das werdende Kind findet überall Freunde, der gewordene Mann nur strenge Kritik!

Man ruft eben dem Veröffentlicher einer ästhetischen Abhandlung das unerbittliche Wort zu: *Tu l'as voulu, George Dandin!* Du provocirst auf Kritik, — so habe sie! —

Das Vorwort und der Anfang der ersten Abtheilung — „die Aufgabe“ — lauten folgendermaßen:

„Nach so vielen mißlungenen Versuchen, die Hamletfrage befriedigend abzuschließen, scheint das abermalige Hervortreten mit einem solchen kaum noch auf entgegenkommende Theilnahme hoffen zu dürfen. Andererseits ist der Gegenstand

viel zu wichtig, als daß es etwa anginge, ihn unerledigt auf sich beruhen zu lassen. Auch muß eine sachgemäße Erklärung der Tragödie unbedingt möglich sein; denn, was neulich gesagt worden, daß Shakespeare mit derselben absichtlich ein nicht zu lösendes Räthsel habe aufgeben wollen, oder daß es ihm mit ihr nur um momentanen Erfolg, um bloße Bühnen-Effekte zu thun gewesen sei, ist doch völlig undenkbar. Schon die Thatsache der von ihm gerade auf dieses Stück verwandten außerordentlichen Sorgfalt, da er es bekanntlich wiederholt überarbeitet hat, widerspricht beiden Annahmen. Außerdem aber liegt in ihnen eine so offenbare Herabsetzung des großen Dichters zu einem nur um den Beifall des Publikums buhlenden oder gar ein unwürdiges Vexirspiel mit demselben treibenden poetischen Charlatan, daß sie geradezu unbegreiflich sein würden, wenn sie nicht den Standpunkt der Verzweiflung kennzeichneten, auf welchem sich unsere Hamlet-Exegese gegenwärtig befindet. Jedenfalls sprechen sie entschieden dafür, daß alle früheren, nach Goethe's Vorgange auf der Voraussetzung eines der Aufgabe wegen irgend eines individuellen Mangels nicht gewachsenen Prinzen fußenden Erklärungen, nicht minder aber auch die von Werder versuchte, wonach die Aufgabe eine wegen des „eingesargten Verbrechens" überhaupt unlösbare sein soll, mehr und mehr als ungenügend erkannt werden. Wie sollte auch — von allem Andern ganz abgesehen — der Dichter so grausam gewesen sein, dem Helden seines Dramas eine ihrer Natur nach unmögliche Leistung aufzuerlegen? Wie wäre ihm vollends der wahrhaft tückische Hohn, ja die augenscheinliche Selbstverhöhnung zuzutrauen, einem von ihm als für die Aufgabe untauglich gedachten Hamlet dennoch schließlich die Tödtung des Claudius zu übertragen, zumal sich ihm in dem von letzterem zur Meuchelung des Prinzen verführten Laertes ein andrer, jenes Falls geeigneterer Vollstrecker der That völlig ungesucht darbot?

„Hiermit sei vorweg angedeutet, wie ich mir Hamlet meinerseits vorstelle. Weit entfernt, ihn für einen Schwächling oder Grübler oder Träumer zu halten, sehe ich in ihm vielmehr einen Gewaltigen, der unter einer ungeheuern, auf seine Schulter gelegten Last keuchend und schweißtriefend einhergeht, wiederholt nahe daran ist, ihr zu erliegen, sich aber doch immer wieder mit ihr emporrichtet und sie zuletzt mit Drangabe seines Lebens gelobtermaßen an's Ziel bringt. Ja, es steht dieser Nordlandssohn in einer Beleuchtung vor mir, die ihn als einen tragischen Helden erster Ordnung erscheinen läßt und ich lade den geneigten Leser ein, ihn in eben diesem — wie ich zeigen zu können glaube, von Shakespeare selbst so gewollten — Lichte mit mir zu betrachten.

„Werfen wir zuerst einen Blick auf die Aufgabe, um die es sich handelt, und sehen wir dann weiter zu, ob und wie sie von Hamlet gelöst wird.

„Unter der Aufgabe pflegt meist nur das Rachegebot verstanden zu werden. Es ist aber Dreierlei, was der Geist dem Sohne zur Pflicht macht. Erstens *soll* er seinen Mord rächen, er soll zweitens nichts gegen die Mutter ersinnen, vielmehr drittens dieselbe dem ewigen Richter und der Selbstregung ihres Gewissens überlassen. Keine dieser Forderungen scheint im Einklange mit den Gesetzen wahrer Sittlichkeit erfüllt werden zu können. Vom Geheiß der Rache ist dies ohnehin klar. Das Gebot, die Mutter nicht mit zu verfolgen, scheint ja auf den ersten Blick löblich, es enthält aber doch einen doppelten Widerspruch, einmal mit dem vorhergehenden, da die Verletzung des einen Gatten immer den andern zugleich mittrifft, dann aber auch mit der Rechtsidee, da die Mutter durch ihren ehebrecherischen Umgang mit dem Mörder ebenfalls Schuld hat. Die dritte Forderung endlich — wie wenig scheint auch sie mit wahrhaft sittlichem Wesen vereinbar, da sie vom Sohne verlangt, daß er sich um das Seelenheil der Mutter nicht kümmern soll! Hiernach, sollte man meinen, wäre eher Grund, über die Selbstanklagen Hamlet's wegen seines Säumens mit der Ahndung des Mords, als über eben dieses ihm durch die Mängel der Aufgabe abgenöthigte Säumen sich zu verwundern. Auch hat ihm der Geist die sofortige Vollziehung der Rache gar nicht einmal geheißen, im Gegentheil machen seine Worte: „Doch wie Du immer diese That betreibst" und seine Unterstützung des Sohns in der bereits dessen Zögern andeutenden Schwur- (nicht Verschwörungs-) Scene es höchst unwahrscheinlich, daß ihm mit einem schnellen Vorgehen gegen den Mörder wirklich gedient wäre, was auch durch seine Anmahnung im Zimmer der Königin mehr bestatigt als widerlegt wird, da dieselbe erst auf die ihn gewissermaßen dazu

nöthigende Frage des Prinzen erfolgt und er vor allen Dingen gekommen scheint, um dessen allzuheftigen Ausfall auf Claudius zu mäßigen. In Erwägung alles Dessen werden wir sogar an unserer vorstehenden Bemängelung der Aufgabe wieder irre werden, mindestens dieselbe als nur bedingt richtig erkennen müssen. War es doch eine Geisterstimme, die zu Hamlet gesprochen hat, und läßt sich daher vorweg annehmen, daß dem Gesprochenen etwas Dämonisches beigemischt sein, daß insbesondere die Aufgabe nicht bloß den offen zu Tage liegenden Sinn haben, vielmehr noch etwas gleichsam Orakelhaftes in ihr versteckt sein werde. Die „Ehrlichkeit" des Geistes, für welche sich Hamlet seinen Begleitern gegenüber verbürgt, brauchen auch wir darum nicht zu bezweifeln; läßt sich derselbe doch ganz füglich einmal als noch läuterungsbedürftiger Insasse des Fegefeuers, wie er sich selbst giebt, und doch zugleich als unbewußtes Organ, als Diener der Vorsehung denken, die eben durch ihn und mittelst seiner Fassung der Aufgabe ihre eignen Absichten mit Hamlet in's Werk setzen will. Welches aber sind diese Absichten? Ich nehme an, daß der Prinz die scheinbar unlösbare Aufgabe in erweitertem Umfange und in sittlich vertiefter Weise dennoch lösen, daß er gerade durch ihre Mängel und Widersprüche zum Handeln nach eignem besten Wissen und Gewissen bestimmt, daß endlich, was mir der Cardinalpunkt zu sein scheint, an seinen Verirrungen sowohl, wie an seinem correcten Verhalten offenbar werden soll, wie im Reiche des Sittlichen Alles darauf ankommt, daß mit der rechten Gesinnung gehandelt wird, daher, wer auf Andere zu wirken oder sie zu richten hat, im erstern Falle auf Reinigung ihres Innern bedacht, im letztern aber nicht nur selbst von den Lastern derselben frei und von bloß persönlichen Antrieben unbewegt, sondern überhaupt im Gefühl der eignen Unvollkommenheit und doch zugleich der Verpflichtung, das Recht zu wahren, sich der ganzen Schwere seiner Aufgabe, ja der Unmöglichkeit, ihr ohne höheren Beistand zu genügen, bewußt sein muß."

Die wahre Unsterblichkeit eines Werkes documentirt sich darin, daß jede Zeitperiode es aus ihrem Geiste heraus auffaßt und auslegt, die echte Wahrheit des Werkes nur in diesem Sinne findet, und überzeugt ist, daß nur aus ihm heraus der Schöpfer selbst gedacht und geschaffen habe. Und so giebt es reactionäre und republikanische, orthodoxe und atheistische, gothische, Rococo- und Renaissance-Hamlets, Hamlets des 14., 17. und 19. Jahrhunderts, Hamlets der Philosophen, der Guillotine wie der Romantiker. Au der vorliegenden Untersuchung begegnen wir einem stark nach dem Centrum hinneigenden freiconservativen Hamlet, der bei den letzten Wahlen vielleicht unterlegen wäre — und wir sehen — Shakespeare läßt sich auch von dem Standpunkte aus auffassen!

Wir führen noch ein Paar Stellen an, und überlassen dann dem Werke selbst unsere Aufgabe, Kritik zu üben; sein Votum muß ja das richtige und unparteiische sein.

„Ist doch auch dieser, auf den er stets als auf ein Muster fürstlicher Hoheit und edelster Männlichkeit hingesehen hatte, der selbst von dem unbefangenen Horatio als ein König ohne Gleichen gerühmt wird, in der kläglichen Gestalt eines für in der Zeitlichkeit begangene Verbrechen *(crimes)* büßen müssenden Geistes vor ihm erschienen und ihm so auch dieses ehrwürdige und gleichfalls überaus theure Bild plötzlich getrübt worden. Erfährt er auch nicht, welcher Art seine Uebelthaten gewesen sind und darf er auch gewiß sein, daß sie nicht die entfernteste Aehnlichkeit mit dem raffinirt-ruchlosen Treiben des Oheims gehabt haben werden, immerhin muß der Eindruck des Vernommenen auf ihn ein gewaltiger sein, um so gewaltiger, da er den Vater nach der ihm von demselben gestellten Aufgabe noch immer in unlauteren Vorstellungen und Empfindungen befangen sieht, daher auch auf seine baldige Erlösung aus dem über ihn verhängten Leidensstande nicht hoffen kann. Oder wie sollte es ihm bei seiner Verstandesschärfe und gewissenhaften Sinnesart wohl entgehen, daß der selbst mit Schuld Beschwerte kein Recht hat, für an ihm verübte Frevel Vergeltung zu fordern, daß derselbe, während er in antiker Weise Blutrache heischt, doch zugleich so romantisch gesinnt ist, die Gattin verschont wissen zu wollen, daß ihm endlich die tiefere Auffassung der Kindespflicht fremd ist, indem er dem Sohne die Sorge um den Seelenzustand der Mutter verwehren will?

„So wenig Hamlet diese Schwächen der Aufgabe, wie überhaupt seine Enttäuschung auch hinsichtlich des Vaters sich zu gestehen wagt, so bereit er sogar

scheint, dessen Vorschriften zu befolgen, und so heftige Vorwürfe er sich wegen seines Zögerns mit der Rache späterhin macht, wir dürfen dessenungeachtet nicht zweifeln, daß ihn das Gefühl sofort überkommt, der Aufgabe ihrem Wortlaute nach nicht genügen zu können, vielmehr „im Buche seines Hirns“ und vor allem unter Beirath seines Gewissens nach einer andern Lösung suchen zu müssen. Daher jener so jähe Umschlag in seinem Verhalten.“

An anderer Stelle:

„Blicken wir nun zurück auf das Geschehene, so werden wir nicht umhin können zu sagen, daß Hamlet, hin- und hergeworfen zwischen den providentiell in die Aufgabe gelegten Widersprüchen sowohl wie den zwiespältigen Empfindungen in seinem eignen Innern, den Absichten der Vorsehung vollständig, den Forderungen des Geistes zwar nach ihrem Wortlaute nur zum Theil, aber auch zum andern Theil in einer dem letzteren nothwendig zur Befriedigung gereichenden, weil ihm selbst über sein Verhoffen hinaus förderlichen Weise genügt hat.

„Der Wille der Vorsehung ist vorerst dadurch geschehen, daß das Haus Hamlet entthront wird und ein anderes an seine Stelle kommt. Sodann erfüllen sich die Geschicke der einzelnen Schuldigen nicht etwa nach Willkür, sondern wir sehen dabei überall Billigkeit und Gerechtigkeit obwalten. Polonius, die Schulfreunde und der König verfallen dem Gericht, da sie aller Mahnungen und Warnungen des Prinzen ungeachtet ihre bösen Wege fortgehen. Ophelia und Laertes werden zwar auch vom Verhängniß erfaßt, zugleich aber erfahren sie, ebenfalls in Folge der Mahnungen Hamlet's, eine innere Läuterung, welche sich bei jener schon an dem Innewerden der großen Eigenschaften des durch ihre Schuld für sie verlornen Geliebten, mehr noch in ihrem Wahnsinn an der unheimlichen Scheu vor dem seit der Schauspiels-Scene sicher als Urheber all des Unheils von ihr geahnten Könige und an ihrem bangen Rückblick auf den mitschuldigen Vater, bei Laertes aber an seinem Zeugnißablegen wider jenen, überhaupt seiner Reue in der Todesstunde kundgiebt. Die Königin endlich, aufgerüttelt und zum vollen Bewußtsein ihrer Schuld gebracht durch den Sohn, richtet und entsühnt zugleich sich selbst, indem sie sich mit der Absicht, ihn zu retten, den Tod giebt.

„Aber nicht bloß die Erwartungen der Vorsehung sind von Hamlet nicht getäuscht worden, auch der Geist kann nur zufriedengestellt sein, ja, ihm nur Dank wissen. Denn, obwohl dem Sohn die Forderungen desselben sofort bedenklich erscheinen mußten, hat er sie doch mit peinlichster Gewissenhaftigkeit zu erfüllen gesucht: er hat das Gebot, nichts gegen die Mutter zu ersinnen, wirklich erfüllt, wider das andere, sie dem Himmel und sich selbst zu überlassen, hat er zwar zuerst mit dem Schauspiel und dann auch auf ihrem Zimmer gefehlt, aber zu jenem hatte nur Polonius, nicht er selbst sie miteingeladen, er konnte sich daher hier immerhin etwas wie eine Entschuldigung einreden, und zu der nochmaligen zweiten Uebertretung sah er sich durch die Ladung und Vorwürfe ihrerseits sogar gewissermaßen genöthigt; bleibt also nur das Gebot der Rache. Dieses hat er nun freilich in dem vom Geiste gemeinten buchstäblichen Sinne nicht erfüllt, er hat aber mehr gethan, er hat, statt zum Rächer zu werden, über den Frevler Gericht gehalten und damit das von diesem an seinen beiden Eltern Verbrochene in der allein wahrhaft sittlichen Weise geahndet.“

Endlich am Schlusse der Arbeit:

„Vorstehend ist die Erklärung der Hamlet-Tragödie als eines in sich abgeschlossenen, allein aus sich heraus verständlichen dramatischen Kunstwerks von mir versucht worden. Schon aus diesem rein ästhetischen Gesichtspunkte wäre, falls es sich hier um eine vollständige Würdigung des Stücks handelte, noch gar Manches hinzuzufügen. Vor Allem wäre die Gedankentiefe hervorzuheben, welche der Dichter auch hier, wie in so vielen andern seiner Werke, in der Umgestaltung der von ihm benutzten Erzählung zum Drama, insbesondere in der Veränderung der Hauptcharaktere — des rohen Fengo in den abgefeimten Claudius, der vom Mörder durch Verleumdung ihres gemordeten Gatten zur Ehe mit ihm beredeten, in die schon vor dem Mord durch Ehebruch mitschuldige Gertrud, endlich des nach der Herrschaft für sich trachtenden in unsern selbstlosen Prinzen — gezeigt und so meisterhaft durchgeführt hat. Es wäre ferner auf Irrthümer der Erklärer im Einzelnen, welche zum Mißverstehen des Ganzen verführt haben, hinzuweisen, beispielsweise auf den in den Worten: „Denn an sich ist nichts

weder gut noch böse, unser Denken macht es erst dazu“ liegenden Uebersetzungs-Fehler, da ja das „*bad*“ hier nicht „böse“, sondern „übel“ bedeuten und mit dem ganzen Satze nur gesagt sein soll, daß unser Zufrieden- oder Unzufriedensein mit einem Zustande (hier dem Regiment des Claudius) lediglich davon abhänge, in welchem Lichte wir den Zustand betrachten. Dieses anscheinend so kleine Versehen hat doch wesentlich mit verleitet, Hamlet für einen Pessimisten zu halten, von dem er doch nicht ein Aederchen in sich hat, da ihn nicht etwa seine Vorstellung von Gott und Welt überhaupt, sondern allein seine eigne heillose Lage mitunter fast desperat macht.

„Eine andere Frage ist dagegen noch zu beantworten: Ob nämlich mit der Auffassung unsers Dramas von der bloß ästhetischen Seite die Bedeutung desselben bereits erschöpft oder ob nicht vielmehr anzunehmen ist, daß Shakespeare damit noch etwas Weiteres beabsichtigt, daß er gleichsam in den Schrein seiner Dichtung noch ein verborgnes Fach einschließen gewollt hat. Ich glaube dies allerdings und zwar scheint es mir aus der von Hamlet gemachten Bemerkung, daß das Schauspiel der Tugend und der Schmach ihr eignes Bild, dem Jahrhundert seine Gestalt und seinen Stempel zu zeigen habe, fast mit Nothwendigkeit zu folgen. Indem der Dichter diesen Ausspruch gerade im „Hamlet“ thut, wollte er ihn doch gewiß eben hier auch verwirklichen. Und ist dies nicht auch thatsächlich von ihm geschehen? Wie scharf geißelt er unterm Schein, damit Hamlet's Landsleute zu treffen, die in seiner eignen Heimat eingerissenen, meist von Frankreich herübergekommnen Modethorheiten und Laster, wie vernichtend sind seine Angriffe auf Streberthum und Servilismus, wie hebt er auf der einen Seite mit den eben angeführten Worten die Schauspielkunst entgegen den damals noch herrschenden Vorstellungen auf die ihr zukommende Rangstufe und wie treffend zeichnet er auf der andern Seite die Verkehrtheiten der Schauspieler! Alles dies ist indeß noch nicht jenes von mir gemeinte eigentliche Versteck; denn die gedachten Anspielungen waren ohne Zweifel auch seinem Publikum vollkommen verständlich. Das geheime Fach, zu welchem er den Schlüssel für sich behielt, sehe ich vielmehr in der Persönlichkeit Hamlet's, den er als Sendboten des wahren, in England nur äußerlich mit der Trennung vom Papstthum durchgekämpften Reformations-Gedankens hinstellen wollte und den er im Gegensatz zu dem von ihm nach Paris geschickten Laertes in Wittenberg studiren ließ, weil ihm nicht etwa einer oder der andere der damals dort lehrenden Theologen, wohl aber der daselbst mit jenem weltbewegenden Gedanken zuerst und siegreich hervorgetretene Luther vor Augen stand. Die Anerkennung, welche der britische Dichter hiermit dem gewaltigsten deutschen Manne zu Theil werden ließ, hätte wohl längst mehr Beachtung verdient, als sie Seitens der Hamlet-Erklärer gefunden hat; wollte doch unser eigner Dichterfürst Wittenberg sogar ganz aus dem Stücke getilgt wissen.

„Sollte ferner in dem geheimen Kästchen wohl noch etwas auf Shakespeare persönlich sich Beziehendes enthalten, sollte hier vielleicht sein eigner Name an die Stelle desjenigen seines Helden gesetzt sein? Mit andern Worten: Sollte er im Hamlet sich wohl selbt porträtirt haben? Man könnte in der That sehr versucht sein, hierauf bejahend zu antworten.“

Wie nennen wir einen solchen Hamlet? Classificiren wir ihn unter der Rubrik: „Parlaments-Hamlet pro 1881/82.“

Herrig's Archiv. Bd. LXV Heft 2—4. LXVI 2—4.

Herr Dr. B. F. Straeter, dessen Shakespeare-Chronologie im letzten Bande des Jahrbuches in tabellarischer Uebersicht unseren Lesern vorgelegt worden ist, vertritt in den oben angeführten Heften des Archiv's in fleißiger Weise die „Shakespeare-Untersuchung.“ LXV. Heft 2. 3. giebt uns den früher schon erwähnten Aufsatz: Die Perioden in Shakespeare's dichterischer Entwickelung; im 4. Hefte desselben Bandes finden wir einen Essay über Richard III., in LXVI, 2 einen solchen über Richard II. und Heinrich IV., in Heft 3 und 4 endlich eine Abhandlung über Heinrich V. Den ersten Aufsatz — die Perioden etc. — beginnt der Verfasser mit den Worten: „Die

nachfolgende Untersuchung hat keineswegs die Absicht, alle Einzelnheiten der schwierigen Streitfrage über die Chronologie der Shakespeare'schen Dramen endgültig zu erledigen; denn das ist leider überhaupt noch nicht möglich, nach dem bis jetzt vorliegenden Material. Aber ich will wenigstens genau untersuchen, was in Folge äußerer Daten und innerer Gründe völlig richtig ist — was ferner beim Mangel historischer Daten aus inneren Gründen höchst wahrscheinlich — was endlich als in der That noch ungewiß einer weiteren Untersuchung muß vorbehalten bleiben.“

Wenn „nach dem bis jetzt vorliegenden Material“ eine endgültige Erledigung der Frage nach der Chronologie „überhaupt noch nicht“ möglich ist, so drängt sich uns unwillkürlich die andere Frage auf: Wann, und durch die Entdeckung welches Materials soll die letzte Entscheidung herbeigeführt werden?! Eine noch so scharfsinnige Reflexion des einzelnen Gelehrten wird, der entgegengesetzten Meinung der Collegen gegenüber, nicht höheren Werth gewinnen als den einer scharfsinnigen Verfechtung individuell berechtigter Ansichten, und wird somit den Strom continuirlicher Discussion nicht verstopfen; das Auffinden endgültigen Materials dagegen ist ein frommer Wunsch, wie der nach dem Entdecken der Shakespeare'schen Original-Manuscripte. Auf wie schwachen Füßen die Untersuchung in diesem Gebiete steht, sobald sie das Terrain des „völlig Sichern“ verläßt, zeigt sich z. B. in folgendem Satze: der Autor citirt Carl Silberschlag's Abhandlung über Hamlet, welcher einen Zusammenhang zwischen Ereignissen im Drama und im Leben König Jacob's finden will, und fährt dann fort: „Und so erscheint es uns denn, wenn überhaupt in Shakespeare's Hamlet Beziehungen auf König James I. und seine Mutter Maria Stuart nachgewiesen sind, als ziemlich sicher . . . .“ Das scheint doch eine bedenklich schwankende Sicherheit zu sein, die sich nur auf ein so gebrechliches „wenn überhaupt“ stützen muß!

Diese Erwägung trifft den Autor nicht, sondern die Frage im Allgemeinen; es geht der Shakespeare-Chronologie, wie dem *runaway*: Jeder beschäftigt sich damit, glaubt die erlösende Erklärung gefunden zu haben und sieht trotzdem nach kurzer Zeit eine Reihe neuer Erklärer hinter sich einherschreiten, die sein Thun verwerfen und auf ihre Art den Stein der Weisen suchen, der dann wieder späteren Forschern nur zum Steine des Anstoßes wird. Aber wenn die Alchymisten uns auch kein Gold geliefert haben, so verdanken wir ihnen doch andere werthvolle Stoffe, und so ist das Streben immer ein verdienstliches: es läutert, beseitigt manchen Irrthum definitiv und macht dadurch den Weg freier, und die Beschäftigung mit diesem Gegenstande kommt in der That einer, sowohl in Gelehrten- wie in Laien-Kreisen recht verbreiteten Neigung für chronologische Fragen um so befriedigender entgegen, als sie die Gefahr eines Abschlusses ziemlich sicher fern hält. —

Ich bin nicht in der Lage, der Forschung über die Reihenfolge in der Entstehung der Shakespeare-Dramen die hervorragendste Bedeutung und die wichtigste Stellung auf dem Arbeitsgebiete unserer Gemeinde zuzugestehen[1]); was ich in meinem Vortrage, im XV. Bande dieses Jahrbuches gesagt habe: „denn alles werthvolle Schaffen gravitirt, als nach dem letzten Ziele, nach der Uebereinstimmung mit dem Volke!“ muß ich hier anwenden: die erste Aufgabe ist, dem Volke den Dichter leicht lesbar und leicht verständlich zu geben; das Volk aber versteht den Hamlet nicht besser, wenn ihm bewiesen wird, daß er nicht 1589, sondern 1602 geschrieben sei. Der Text also ist es in allererster Reihe, der im Originale, wie in der Uebersetzung und auf der Bühne unermüdliche Arbeit fordert, bis das erreichbar Beste geschaffen ist! Können wir auch die Frage nach der Chronologie durch Lösung aus der Welt schaffen, so ist das eine angenehme Sache, aber besser verstanden und populärer wird Shakespeare dadurch im Volke nicht. Immerhin will ich gern constatiren, daß die Arbeit unsers Autors fleißig durchdacht und klar gegliedert ist, und von guter Belesenheit zeugt. — Seine anderen, oben erwähnten Abhandlungen enthalten gleichfalls chronologische Untersuchungen, sind aber außerdem hübsche und warmempfun-

[1]) Siehe das pag. 257 ff. abgedruckte Vorwort zu Halliwell-Phillipps: *Outlines of the Life of Shakespeare.*

dene Zerlegungen und Erklärungen der Stücke, und werden ihren Zweck sicher erfüllen, welcher nach den Worten des Verfassers darin besteht, daß er sich „ein größeres Publikum unter den Studirenden und den jungen Dichtern und allen Freunden der englischen Literatur überhaupt wünsche".

Einige kleine Bemerkungen, die sich auf Text und Uebersetzung beziehen, seien hier noch am Platze (Herrig's Arch. LXVI, 2. pag. 134.): Richard II, Akt 2, Sc. 1, 42 *(Globe ed.)*

This other Eden, demi-paradise

in der Schlegel'schen Uebersetzung (Akt 2, Sc. 2.):

Dies zweite Eden, halbe Paradies

wird von unserm Autor übersetzt:

Dies zweite Eden, gleich dem Paradiese

und mit folgender Note versehen:

„Demi-Paradise heißt nach Shakespeare's Sprachgebrauch nicht 'ein halbes Paradies' — was ja wohl nur ein halbes Lob wäre — sondern eine Art von Paradies, ein anderes Paradies, also ähnlich dem ersten in der biblischen Erzählung. Auch hier ist die alte Uebersetzung also zu revidiren."

Bitte aber, nicht zu rasch; revidiren ist leicht, besser machen aber schwer. Woher unser Autor weiß, daß *demi-paradise* nach „Shakespeare's Sprachgebrauch" „nicht ein halbes Paradies" heißt, ist mir unerfindlich, da das Wort überhaupt nur dies eine Mal im Sh. vorkommt; und warum „ein halbes Paradies" kein Lob für die Erde sein soll, ist mir auch nicht ganz klar; Goethe war, glaube ich, ganz vergnügt, wenn man ihn einen Halbgott nannte, und hat es vielleicht sogar für ein ganzes Lob gehalten!

(H. A. LXVI, 2. pag. 147.) „Sollte die Lesart der Q. A. hier nicht zu retten sein, *wishtly* = *wishedly* = *wishfully*, d. h. verlangend, sehnsuchtsvoll, heftig heischend, statt des matteren *wistly* = aufmerksam, beobachtend . . . . ?

Grade das „mattere" ist hier von größerer psychologischer Gewalt und Wahrheit, als das „heftig heischende". Der „heftig heischende" König konnte auch befehlen und war dann Mitschuldiger, der bedeutsam blickende dagegen regte an, ohne sich durch demonstratives Thun compromittirt zu haben.

(Dasselbe Heft, pag. 152.) „ . . . . Das Uebrige ist leichter zu verstehen, auch von Schlegel recht gut übersetzt." — Wie dankbar und stolzerhoben muß der Primaner Schlegel über diese schmeichelhafte Censur des Lehrers sein! — Ob aber der Primaner dem Lehrer eine ebenso gute Censur für die folgenden Worte geben würde?: „Statt des auffallenden 'entrance', was eigentlich Eingang, Oeffnung heißt, würde ich lieber *entrails* (das Innere) lesen, wenn nicht das folgende *'her lips'* deutlich darauf hinwiese, daß der Phantasie des Dichters hier ein Schlund zum Einschlingen, gleichsam ein Raubthierrachen vorschwebt; auch das sonst vorgeschlagene *crannies* (= Spalten des Bodens) gäbe einen erträglichen Sinn: daraus könnte aber nicht so leicht *entrance* entstanden sein. Behalten wir also lieber das allerdings furchtbare Bild des blutdürstigen Schlundes bei . . . ."

Erstens ist gar nicht vom Schlunde, sondern vom Munde, dem Eingange, die Rede, denn wenn das Blut erst in den Schlund gekommen ist, kann es die Lippen nicht mehr beflecken, bei der *thirsty entrance* aber kann das geschehen. Was für ein Unterschied übrigens in Bezug auf „Furchtbarkeit" zwischen einem blutdürstigen Schlunde und blutdürstigen Eingeweiden existiren soll, ist mir nicht ganz einleuchtend.

(LXVI. 3. 4, pag. 268.) „*Groaning death* ist schon des Wortklanges wegen besser als *'doting death'*."

The grave doth gape and doting death is near

will alliteriren, ebenso wie das Nachfolgende:

Give me thy fist, thy forefoot to me give

und wie Pistol's Reden es überhaupt lieben, und darum muß *doting* im Texte bleiben.

Einer Note, welche sich pag. 277 mit mir persönlich beschäftigt, muß ich hier erwähnen, um zu constatiren, daß ich sie gelesen habe. Ein weiteres Eingehen darauf wäre an dieser Stelle unzulässig; ich will aber im Interesse der Shakespeare-Forschung überhaupt die Hoffnung aussprechen, daß an den Autor, wenn er sagt: „Wer sich also für die künstlerische Composition eines Stückes nicht interessirt, sondern nur für die Textkritik . . .“ dieselbe Frage zu richten sei, die der Patriarch im Nathan dem Tempelherrn stellt:

Doch zu allererst
Erkläre sich der Herr, ob so ein Fall
Ein Factum oder eine Hypothes!
Das ist zu sagen: ob der Herr sich das
Nur bloß so dichtet, oder ob's gescheh'n,
Und fortfährt zu geschehen

und die er dann dahin ergänzt:

Und nicht wahr,
Herr Ritter? das vorhin erwähnte von
Dem Juden, war nur ein Problema?

Steuerwald, Wilhelm, Lyrisches im Shakespeare. München 1881.

Wir geben Vorwort und Inhaltsverzeichniß dieser Arbeit und bedauern, sie nicht ganz abdrucken zu können. Sie würde uns grade in ganz erschöpfender und viel weiter greifender Form Dasjenige gebracht haben, was der Goscbesche Vortrag bringen wollte. Sie ist keine von den Arbeiten, die sich kritisiren lassen, man kann nur referiren über sie, und an dieser Stelle, in unserm Kreise, auch Das nicht, es wäre zu wenig oder zu viel; hier können wir nur all Denen, welche sich fachlich für die Sache selbst interessiren, das Buch recht angelegentlich empfehlen. — Vorwort und Inhaltsverzeichniß lauten wie folgt:

„Der Titel dieser Schrift läßt wohl schon vermuthen, daß es darin zunächst auf das Lyrische in den dramatischen Werken Shakespeare's abgesehen ist.

„Die selbstständig vorhandenen lyrischen und episch-lyrischen Schöpfungen konnten dabei nicht ganz unberücksichtigt bleiben. Wir widmeten denselben gleich zu Anfang eine kurze Besprechung.

„Was die Ausscheidung der lyrischen Partien und Elemente aus den Dramen anlangt, so war dieselbe nicht immer ganz leicht. Das Lyrische im engern Sinne läßt sich wohl ohne Schwierigkeit auslösen. Natürlich! Ein Gemälde, das unter Glas und Rahmen abgeschlossen eine Wand ziert, eine plastische Schöpfung, die als gesondertes Kunstwerk zu decorativen Zwecken da oder dort aufgestellt ist, lassen sich leicht von Wand und Postament herabheben. Anders aber ist es mit den Gemälden, die z. B. *al fresco* gemalt sind, anders mit den plastischen Figuren, die abgesehen von ihrer decorativen Bestimmung auch noch gewisse architektonische Functionen zu versehen haben. Diese sind in den Bau gleichsam hineingewachsen, und mag die Ausscheidung derselben auch noch so behutsam geschehen, es werden stets Spuren des Mauerwerks an ihnen haften bleiben. Malerischen oder plastischen Gebilden letzterer Art können wir aber diejenigen Partien in unserm Dichter vergleichen, die wir unter der Bezeichnung „Dramatisch-Lyrisches“ zusammengefaßt haben. Hier mußte natürlich der Rahmen der Lyrik möglichst weit gespannt werden. Mit der Ausdehnung ihres Bereiches mußten aber selbstverständlich auch die Grenzlinien vager und unbestimmter und in Folge davon das Ergreifen der einschlägigen Materie in gleichem Maaße schwieriger werden. So stellte sich dem Bestreben, möglichst erschöpfend vorzugehen, die Besorgniß gegenüber, es könnte wohl auch die richtige Grenze überschritten werden. Freuen würde es uns, wenn es uns nach dem Urtheil unserer geneigten Leser gelungen wäre, trotz dieser Schwierigkeiten, wenigstens im Ganzen, das Richtige getroffen zu haben.

„Der Hinblick auf den innigen Contact, der zwischen der Lyrik und der Tonwelt besteht, veranlaßte uns, am Schlusse eine kurze Besprechung des Verhältnisses Shakespeare's zur Musik anzufügen.

„Wir benützten, zumal für den Abschnitt „Lyrische Einlagen“, verschiedene Shakespeare-Ausgaben und nahmen aus denselben, besonders auch aus derjenigen

von Delius, entsprechende Notizen zuweilen wörtlich herüber. Den Shakespeare-schen Text jedoch gaben wir ausschließlich nach der Globe-Edition.

„Inhalt: Einleitung. — Die selbstständigen lyrischen Gedichte. — Das Lyrische in den Dramen. — Dramatisch-Lyrisches. — Stimmungsmäßiges. — Empfindungsmäßiges. — Betrachtendes. — Lyrischer Charakter im Stil der Jugendwerke. — Lyrische Einlagen. — Das Verhältniß Shakespeare's zur Musik."

Schwarz, Hermann. Sir John Suckling. Ein Beitrag zur Geschichte der englischen Literatur. — Inaugural-Dissertation. Halle 1881.'

Die Concetti-Poeten, die der Shakespeare'schen Zeit folgen, gewinnen nur durch die Nachbarschaft Bedeutung; an sich würde die Literaturgeschichte nichts von ihnen wissen, und zieht es auch in der That vor, die Beschäftigung mit ihnen von sich ab und auf die Schultern der politischen und Cultur-, oder besser noch gesagt, der Salon-Geschichte zu wälzen. Der Autor giebt ein gutes, historisch wie literarisch treues Bild der Periode und der Gestalten.

Metz, Adolf, Lic. theol., hat in Programmenform, also wahrscheinlich in erster Reihe für Zwecke des Johanneums eine Abhandlung veröffentlicht, welche uns auf's Neue an unsern zu früh verblichenen Mitarbeiter erinnert; die Arbeit führt den Titel:

Zur Erinnerung an Wilhelm Wagner. Sein Lebens- und Entwicklungsgang.

Wir bringen in Folgendem eine Journal-Uebersicht für das verflossene Jahr, welche natürlich nicht auf Vollständigkeit Anspruch machen will, doch aber wohl hier und da den Lesern von Nutzen sein mag:

Notes and Queries.		
Jan. 1. Sept. 24.	*Hamlet V. 1.*	*As if it were Cain's jaw-bone.*
Sept. 17.	*„ II. 2.*	*Fashion.*
Dec. 3.	*„ I. 4.*	*Cerement.*
Apr. 2.	*Tempest I. 2.*	*Now I arise.*
Dec. 3.	*„ IV. 1.*	*Racke.*
Apr. 2.	*Merchant II. 5.*	*„Patch" and „Naughty pack".*
„	*Macbeth V. 3.*	
„	*Othello V. 2.*	*The base Indian.*
„	*Love's L. L. I. 2.*	*Day woman.*
Apr. 30. Sept. 24.	*Coriolanus I. 9.*	*Tent.*
May 7.	*„ II. 2.*	*Have them.*
May 28. June 11.	*„ I. 9.*	*Him.*
June 28. Sept. 24.	*Henry IV. 1—IV. 3.*	*Last night.*
July 2.	*M.-N.-D. III. 1.*	*Bottom.*
Sept. 24.	*As you l. it III. 2.*	*Atalanta.*
Dec. 3.	*Romeo V. 3.*	*Seal with a righteous kiss.*
„	*Cymbeline I. 1.*	*Sear up.*
Athenaeum.		
June 11. 25. July 9.	*Taming I. 1.*	*I will some other be.*
„	*Hamlet III. 2.*	*But two months dead.*
„	*„ „*	*I'll have a suit of sables.*
„	*„ IV. 3.*	*A man may fish.*
„	*Othello IV. 2.*	*To fetch her fan.*
July 2.	*Merchant.*	
„	*Romeo.*	
„ 30.	*Henry VIII.*	
Academy.		
July 30.	*Henry VIII. I. 1.*	
Nov. 26.	*Macbeth.*	*The weird sisters.*
Literary World.		
Febr. 26.	*Lear.*	
March 12.	*Julius Caesar.*	
Oct. 8.	*Measure f. M. I. 3.*	
Nov. 19.	*„ III. 1.*	

Literarische Notizen finden sich ferner folgende:

Academy. *Dec. 24.* *Lit. World.* *Febr. 12. June 4.* *Shakespeare — Lord Bacon.*
„ *Nov. 5.* *Nov. 19.* *Dec. 3.*
„ *Dec. 31.* *Hamlet — Ophelia.*
„ *Sept. 3. 10. 17. 24.* *Kesselstadt Maske.*
Notes a. Q. *Aug. 6. 13. 20.* *Shakespeare — Cumberland.*
„ „ *6.* *Dec. 17.* *Shakespeare-Portrait.*
„ *Dec. 10.* „ *— King Charles I.*

Contemporary Review. *January.* *Wedgwood, Plutarch.*
Fortnightly „ „ *Meredith, the tragic Comedians.*
Antiquary. *Jan.* *Littgow, The Orthography of Sh.'s name.*
May. *Harris, one of Sh.'s books.*
June. *Della Corte's account of Romeo and J.*
July. *Phillimore, Sh. and Gloucestershire.*
Aug. *Henty, Sh.'s deer adventure.*
Oct. *Ellacombe, Sh. as an Angler.*
Nineteenth Century. *Febr.*
Blackwood's Edinburgh Mag. *Febr. March.* *Sh.'s female char: — Aug.*
North American Rev. *Febr.* *Clarke, Did Sh. write Bacon's works.*
Revue Critique. *Nr. 43. 47.*
Anglia IV, 2. Siehe besonders Hamlet. 4. Macbeth.
Archiv f. Lit.-Gesch. X. 2.
„ f. d. Stud. d. n. Spr. LXIV, 3. 4. LXV, 2. 3. LXVI, 2. 3. 4.
Englische Studien IV, 2. *The 1. Quarto ed. of Hamlet. — V. 1. Marlowe's Doctor Faustus. — Ralph Royster Doyster. — Beaumont, Fletcher and Massinger.*[1])
Grenzboten. 34. 40. 45.
Blätter für lit. Unt. 7. 41. 51. 52.
Notes and Queries. *July 16.* *Dowden, Shakespeare's Poems.* *Aug. 6. Henslowe's Diary.* *Dec. 10.* *Gildon, edition of Sh.'s Poems.*
Athenaeum. *June 4.* *Aug. 6.* *Dec. 24.* *Gower, Confessio Amantis.*
Academy. *Aug. 6.* *Rolfe's Sh. Coriolanus. — Pelayo, Marcellino Menendes. — Spanish translation of four of Sh.'s plays.* *Sept. 3.* *Stapfer, Sh. and Classical Antiquity. Translated from the French by Emily J. Carey.* *Oct. 8. 15. — Nov. 5.* *The Shakespeare Phrase Book by John Bartlett.*
Literary World. *May 7.* *Snider, System of Shakespeare's Dramas.* *Nov. 5.* *Mrs. Valentine, Shakespearian Tales in Verse, for Children.*

The First and Second Quartos and the First Folio of Hamlet: Their Relation to each other. (Transactions of the New Shakspere Soc. 1880—82. Part I.)

Da eine eingehende Besprechung dieser Untersuchungen wegen zu später Einlieferung im jetzigen Bande des Jahrbuches nicht mehr möglich war, so komme ich dem Wunsche des Redacteurs, den Gang und das Resultat derselben für eine vorläufige Anzeige kurz zusammenzufassen, auf das bereitwilligste nach.

Meine Studien über die drei wichtigsten alten Hamletausgaben zerfallen in drei Theile, von denen der erste (Hamlet nach Shakespeare's Manuscript) bereits in Anglia IV, veröffentlicht ist. Weshalb derselbe nicht auch in den „Transactions" erschien, werde ich an anderem Orte zu besprechen Gelegenheit haben.

[1]) Ich habe der Redaction und dem Mitarbeiter der „Englischen Studien", Herrn Thiessen, über Kenntnißnahme eines Artikels des Letzteren: „Herrn F. A. Leo's Verdienste um den Shakespearetext", in V, 1, p. 259—267 zu quittiren. Herr Th. steht noch auf demselben sachkundigen Standpunkte, den ich in einer Besprechung seiner Arbeit (siehe XV, p. 422—25) kennzeichnete, und so dürfte ich wohl auch diese Replik unbeachtet lassen; da aber Herr Th. mein Schweigen für ein Zugeständniß halten könnte, ich indessen den Lesern des Jahrbuchs unmöglich zumuthen kann, Zeugen unseres „Zweikampfes" zu sein, und auch beabsichtige, in einiger Zeit eine Sammlung meiner „*Shakespeare Notes*" zu veröffentlichen, so bitte ich Herrn Th., sich bis dahin zu vertrösten.

Die nun vorliegenden beiden letzten Theile befassen sich vorzugsweise mit der Untersuchung über das Verhältniß von Q_1, Q_2 u. F_1 zu einander. Zu diesem Zwecke werden die Collier'schen *Quarto facsimiles* und das Originalexemplar der F_1 auf der Kgl. Bibl. zu Berlin miteinander verglichen. Die Prüfung der Bühnenweisungen in Q_2 und F_1 ergiebt einerseits eine Bestätigung der in obigem Artikel vertretenen Ansicht, daß Q_2 direkt aus Shakespeare's Manuscript stamme, und legt es andererseits nahe, daß F_1 nach einem aus Schauspielerrollen zusammengewobenen Manuscripte gedruckt sei. Es folgt nun eine Liste aller irgendwie in Betracht kommenden Unterschiede zwischen Q_2 und F_1, wo jeder Variante beigefügt ist, ob sie zufälliger oder absichtlicher Auslassung (Kürzung), ob dem Abschreiber, dem Setzer, dem Schauspieler oder den Herausgebern der F_1 zuzuschreiben ist, und ich gelange zu folgendem Ergebniß: Q_2 enthält etwa 180 Abweichungen, die in dieser oder jener Weise dem Setzer zur Last fallen, etwa 70 zufällige Auslassungen und 7 *'foul cases'*. In F_1 finden wir fast 160 vom Setzer herrührende Varianten, 31 zufällige Auslassungen, 3 *'foul cases'*; 15 absichtliche Kürzungen, etwa 38 Varianten, die von Schauspielern herrühren und ungefähr 100 Spuren von Heminge und Condell's herausgeberischer Kritik. Einige dreißig Fälle lassen mehrere Deutungen zu. Diese Zahlen lassen es nicht zweifelhaft erscheinen, welchem der beiden Texte der Vorrang gebühre.

Die zweite der vorliegenden Abhandlungen gilt dem Verhältniß von Q_2 und Q_1. Zwei Akte werden ausführlich mit einander verglichen, um zunächst einen Maaßstab für den Rest zu gewinnen. Es boten sich hierbei keine Abweichungen dar, die sich nicht consequenterweise durch die Annahme erklären liessen, daß Q_2, zurechtgestutzt für die Bühne (wie in F_1, aber natürlich ohne die Spuren von Heminge und Condell's Kritik) und schon verunziert durch die erst in die F_1 aufgenommenen schauspielerischen Varianten, das Original gewesen sei, nach welchem durch Nachschreiben während der Vorstellung Q_1 zusammengestoppelt wurde. Ich trete also der *'first sketch'*-Theorie auf das Entschiedenste entgegen. Eine systematische Zusammenstellung der für den „Dichter" der Q_1 und für sein Verfahren charakteristischen Züge, wie sie sich aus der Vergleichung der ersten beiden Akte ergaben, wird nun als Maaßstab für den bedeutend ärger corrumpirten Rest des Stückes benutzt und es zeigt sich, daß trotz der an manchen Stellen fast bis an Unkenntlichkeit streifenden Abweichung in Q_1 doch Q_2 in der oben bezeichneten Weise ausreicht, um alles in Q_1 wirklich Enthaltene (mit dem Hineininterpretirten brauchte ich mich nicht zu befassen) genügend zu erklären. Als Gesammtresultat meiner Untersuchungen läßt sich also hinstellen:

Q_2 von einem unzuverlässigen Setzer verunstaltet, aber nach Shakespeare's Manuscript gedruckt. F_1, aus den einzelnen Rollen der Schauspieler zusammengewoben, enthält nicht wenige Corruptionen derselben Art wie Q_2 und außerdem noch die Interpolationen der Schauspieler. Der Herausgeber steht also jedenfalls für die Textkritik des Hamlet weit hinter Q_2 zurück.

Q_1 auf räuberischem Wege während der Aufführung der Q_2 gewonnen, nachdem Shakespeare sein Stück selbst gekürzt hatte. Sie enthält also viele der nach damaligem Brauch durchaus nicht seltenen oder auffälligen Interpolationen der Schauspieler.

Berlin 26. Febr. 1882. G. Tanger.

Die New Shakspere Society in London hat

Shakspere's England. Harrison's Description of England in Shakspere's Youth. — The Second and Third Books. Part III. The Supplement § 1.

und

Transactions of the New Shakspere Society, 1880—82

veröffentlicht.

Miscellen.

I. Hermann Freiherr von Friesen.

Am 23. Januar 1882, im fast vollendeten 80. Jahre, schloß Hermann von Friesen das Auge. Wo Shakespeare eine Heimath hat, wird Friesen nie vergessen werden. Hervorgewachsen aus jener Zeit, welche von der Realistik unserer Tage mit höhnischem Lächeln die romantische genannt wird, während sie uns glücklicher Weise in ihren Nachwirkungen heute noch davor schützt, in der Realistik roh zu versumpfen, ist ihm der anmuthige Hauch jener Romantik, verbunden mit einer Ritterlichkeit der Gesinnung und des Wesens treu geblieben, wie sie damals in den Salons geläufig war, allmählich aber, gleich einem werthvollen Stücke *vieux Saxe* oder *vieux Sèvres*, zu den Raritäten zählte. Dieser Zug seines Wesens und seine Begeisterung für Poesie, ein ernstes Streben nach dem Wissen hin und eine nie ermüdende Forschens- und Arbeitslust hob ihn weit empor aus den Kreisen der Form und Etiquette, in denen er, seines Ranges und seiner Stellung nach, heimisch war, empor in das Licht, und er konnte sich stolz eines intimen Verkehrs mit dem Gelehrten und Dichter auf dem Throne, seinem Könige Johann rühmen, der mit ihm über Dante conferirte, wie er zum engsten Freundeskreise im Hause Ludwig Tieck's gehörte.

Nicht nur der Eindruck seiner Persönlichkeit, dieses *vrai gentilhomme de la vieille roche*, sondern auch der seines ästhetischen Gedankenganges, seines Stils, legten Zeugniß von der Bedeutung ab, welche jener Verkehr für ihn gehabt hatte. — Wir, denen der Vorzug zu Theil wurde, mit dem ebenso tüchtig wie fein gebildeten Collegen in engerem Verkehre sein zu dürfen, gedenken freudig der erquickenden Jugendlichkeit, die sein ganzes Wesen ausstrahlte. Und welche Arbeitskraft! Was hat

er geschaffen! — Wenn der Literatur nur seine Hamlet-Briefe, die Uebersetzung seiner Sonette, das Buch „Ludwig Tieck, Erinnerungen eines alten Freundes aus den Jahren 1825—1842“, vor Allem das dreibändige Werk „Shakespeare-Studien“, und endlich die Abhandlungen bekannt sind, die unser Jahrbuch von ihm aufzuzählen hat, so darf der Schreiber dieser Zeilen constatiren — und die Bestätigung der Freunde wird ihm nicht fehlen — daß ein wunderbar reiches, vielseitiges und in der wunderbarsten Ordnung gehaltenes Manuscript-Material Zeugniß von einem Fleiße ablegte, der selbst als Arbeitsproduct des Mannes von Fach imponirend wäre, als Product des Schaffens in Mußestunden aber anstaunenswerth ist. Wie oft erfreute er den Gast durch die Bereitwilligkeit — auch in seiner Leidenszeit — ihn hie und da in seine Schätze hinein blicken zu lassen, und wie verstand er, nicht nur zu sprechen, zu erzählen, sondern auch zu hören! Selbst den Widerspruch! — Hermann von Friesen war einer der Mitbegründer der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, eine geraume Zeit ihr Vicepräsident und dann ein Ehrenmitglied ihres Vorstandes. — Er wird nicht in der Literatur, und nicht im Kreise der Shakespeare-Forschung vergessen, und wir wollen hoffen, daß das Denkmal, welches er sich errichtete, noch glänzender durch die Veröffentlichung seiner hinterbliebenen Studien werde.

II. James Marshall.

Wir haben zu klagen darüber, daß der erschlaffenden Hand eines Arbeiters der Spaten entsunken ist, die Vieles und Tüchtiges in unserm Kreise geleistet hat. Dr. James Marshall, großherzoglich sächsischer Geheimer Hofrath, ist am 28. December 1881, $76^1/_2$ Jahre alt, gestorben.

Er war einer der Mitbegründer unserer Gesellschaft und hat ihrem Vorstande als eifriges, thatkräftiges Mitglied angehört, bis die Krankheit, die leider das Ende herbeiführen sollte, ihn unserm Kreise fern hielt. — James Marshall wurde am 5. Mai 1805 in Ballynakinch, einem kleinen Orte der Grafschaft Down in Irland, geboren. Aber die eigentliche Heimath seiner Jugend war Doole, jener westliche Theil Schottlands, den er selbst die Stätte der Sänger nannte, wo Robert Burns lebte und starb, wo die Wiege Carlyle's stand und wo Allan Cunningham die herrlichen Volkslieder sammelte, die auch seinem jugendlichen Ohr erklangen und deren Zauber auch in seinem Herzen einen volltönenden Widerhall erweckte.

In kleinen Verhältnissen aufgewachsen und mit ihnen kämpfend, entfloh er im 14. Jahre dem elterlichen Hause, d. h. der Gewaltthätigkeit einer Stiefmutter, und arbeitete sich selbstständig durch's Leben. Er ging nach Glasgow, wo er die Lehrlingsstelle in einer Buchhandlung fand.

Der Buchhändler hielt zugleich eine Leihbibliothek, in die der bisher auf das Lesen der Bibel beschränkte Knabe mit Heißhunger und steigender Lust sich stürzte; doch der Tag ließ ihm zum Lesen keine Zeit und wenn er zum Schlafen entlassen wurde, gab man ihm nur ein Lichtstümpfchen mit, groß genug, um ihm in's Bett zu leuchten. Diese Stümpfchen blies er alsbald wieder aus, im Dunkel das Lager suchend und sammelte die Woche hindurch die Reste, so daß er in der Nacht zum Sonntage zu stundenlangem Lesen nothdürftig Licht hatte. Er verschlang, was ihm in die Hand kam, alles durcheinander. Da wies ihn, wie er gern erzählte, ein alter Mann zurecht: „Es war ein Engel", pflegte er beizufügen, „ich sah' ihn niemals wieder." Der sagte zu ihm: „Junger Mensch, Sie kommen mir vor wie ein Apotheker, der in seinen Büchsen allerlei hat, verderbliches Gift und heilsame Arznei; aber Sie

wissen nicht zu unterscheiden; ich will Ihr Rathgeber sein.“ Und er empfahl ihm zunächst den Vicar of Wakefield.

So legte Marshall, sein eigner Lehrer und Erzieher, den Grund zu der umfassenden Bildung, zu der er nach und nach heranwuchs. Neigung und Talent zogen ihn vornehmlich zur Literatur und zu Sprachstudien. Er trieb später außer dem Englischen auch Französisch, Holländisch und Deutsch, ja Italienisch und Spanisch, sogar Angelsächsisch; und auch die altclassischen Sprachen, Latein und Griechisch, blieben ihm nicht fremd. Da er mit einem außerordentlich guten Gedächtnisse begabt war, so erlangte er eine ungemeine Belesenheit, namentlich in der englischen Literatur, die nicht nur die Dichter, sondern auch die Geschichtsschreiber und Philosophen umfaßte. Wer seiner belebten, anregenden Unterhaltung sich erfreute, konnte mit Erstaunen hören, wie er oft lange Stellen aus Gedichten frei herzusagen vermochte. Vor allen machte er sich Shakespeare und Goethe zu eigen, doch kannte er auch seinen Horaz wie nur Einer. In seinem Urtheil zeigte er feines Verständniß und reinen Geschmack; auch zu eignem dichterischen und schriftstellerischen Schaffen bewies er nicht gewöhnliche Begabung und Fertigkeit. So hat er nicht nur englische Gedichte gefertigt, die durch Innigkeit und Zartheit der Empfindung, wie durch glücklichen Ausdruck sich auszeichneten, sondern hat sich auch in deutschen Gedichten versucht, die von seinem vollständigen Hineinleben in die deutsche Sprache Zeugniß gaben. Durch seine prosaischen Vorträge, wie er sie in Freundeskreisen gehalten, theils auch in englischer oder deutscher Sprache zum Druck gebracht hat, in denen Geist und Anmuth, heiterer Witz und leichte Ironie wohlthuend wirkten, wußte er Hörer und Leser anzuregen, zu ergreifen und festzuhalten.

Als er nach Jahren seine Berufsthätigkeit wechselte, verlegte er seinen Wohnsitz nach Rotterdam, woselbst er sich im Jahre 1827 verheirathete. Durch sein ebenso tüchtiges wie liebenswürdiges Wesen gewann er sich über den engen Kreis seiner Stellung hinaus Ansehen und Geltung, Freunde und Gönner, was die Folge hatte, daß, als eine Sekretärstelle bei dem englischen Consulate in Rotterdam zu besetzen war, er zu dieser berufen wurde. Nun begann er zuerst Unterricht in der englischen Sprache und Literatur zu ertheilen und damit glückte es ihm so, daß er nach nicht langer Zeit seine feste Stellung aufgeben und in dem Haag durch die ihm zusagende Thätigkeit eines Lehrers sich und seiner Familie den Unterhalt verschaffen konnte. Mehr und mehr kamen seine Stunden in Aufnahme: wozu es ihm zu wesentlicher Förderung diente, daß, als ihn einmal ein angesehener Herr nach einem seltenen englischen Worte fragte, er diesem erwidern konnte: „Sie haben das Wort da und da gelesen, es ist die einzige Stelle, wo es in der englischen Literatur vorkommt.“ Der Herr empfahl ihn hierauf seiner ausgedehnten Bekannt-

schaft. So fand er auch in den vornehmsten Häusern Eingang, wie denn der Herzog Bernhard ihm die Unterrichtung seiner Söhne übertrug. Hierdurch lernte ihn der König kennen, so daß derselbe sich bewogen fand, auch seine Kinder, die Prinzen Heinrich und Alexander und die Prinzessin Sophie von ihm unterrichten zu lassen. Ja, der König faßte, da er ihn näher kennen lernte, ein solches Vertrauen zu ihm, daß er ihn, als die geliebte Tochter ihrem erlauchten Gemahl nach Weimar folgte, derselben als Sekretär zur Seite gab (1842).

Als er nach Weimar kam, waren daselbst die Erinnerungen an die Goethesche Zeit noch in aller Stärke mächtig. Da lebten noch Viele, die Goethe gekannt und mit ihm verkehrt hatten. Mit Begierde und Wärme schloß er sich den Dichtern, Gelehrten und Gebildeten an, die ihren Mittelpunkt in der Verehrung und dem Studium des großen Dichters fanden, für den auch er schwärmte, mit dem auch er durchaus vertraut war. Und mit Freuden wurde er in diesem Kreise aufgenommen; sein reines Gemüth, seine offene Rechtlichkeit, sein taktvolles Benehmen, seine warme Begeisterung, seine umfassende Bildung und Belesenheit, sein gefälliger Witz, sein sprühender Geist, seine anregende Unterhaltung öffneten ihm rasch die Herzen und führten ihm aufrichtige Freunde zu. Vor Allem trat in der Zeit ihm Eckermann nahe, der ihm durch sein inniges Verhältniß mit Goethe in besonderem Glanze erschien. Auch mit A. Schöll wurde er sehr befreundet, der, wie kein anderer, berufen wäre, den Freund liebevoll und wahrhaft zu schildern, wenn ihn nicht das beklagenswertheste Geschick getroffen hätte.

Doch über Goethe wurde Marshal seinem Shakespeare keineswegs abwendig. Seine Studien verwendete er, um in einem geistvollen Aufsatze: „Einen Abend mit Shakespeare“ zu schildern; und mit lebendigem Eifer kümmerte er sich um die Aufführung Shakespeare'scher Dramen; häufig frugen ihn die Schauspieler über die Auffassung der Stücke und Charaktere um Rath.

Er war eine fein angelegte, hoch durchbildete Natur, für deren Hauptcharakteristicum ich als Schlagwort den Begriff „Abrundung und Maaßhalten“ hinstellen möchte. — Als der vertraute Diener seiner fürstlichen Herrin, der gnädigsten und wohlwollendsten Patroneß unserer Gesellschaft, war er, Ihr gegenüber, der natürliche Vermittler unseres stets auf's Neue angeregten Dankes für die nie ebbende Gunst, der unsere Bestrebungen sich bei Ihrer Königlichen Hoheit erfreuten.

Wir haben einen Kranz auf seinen Sarg gelegt! Der Kranz wird welken, aber das treue Andenken im Kreise der Gleichstrebenden, der Freunde und Collegen hat Wurzeln im Herzen geschlagen, und wird darum immer grünen und blühen!

III. Fritz Krauss.

Am 23. Juni 1881 ist der Shakespeare-Forschung eine berufene und begeisterte Kraft geraubt worden. Noch nicht 40 Jahre alt, starb an den Folgen eines Nervenfiebers, in Zürich, unser Mitarbeiter Fritz Krauß, dessen letzte Arbeit „Die schwarze Schöne der Shakespeare-Sonette“ der vorige Band unsers Jahrbuchs gebracht hat. Diese Abhandlung war der Theil einer größeren Untersuchung, welche unter dem Titel: „Shakespeare's Selbstbekenntnisse“ als würdiges Grabdenkmal des Verfassers erscheinen und dem Namen ihres Verfassers einen noch nachhaltigeren Klang verleihen wird, als ihn sich derselbe schon durch seine früheren Arbeiten, seine Sonetten-Uebersetzung etc. erworben hat. Es ist hier zu erwähnen, dass der Shakespeare-Gelehrte Krauß seine Mußestunden nicht nur dem Geschäftsmanne Krauß rauben mußte — er war im Kaufmannshause seines Vaters thätig, — nein! es mußte auch die Energie des Geistes über einen leidenden Körper siegen, und dem Dahingeschiedenen ist der Sieg nach jeder Richtung hin gelungen!

IV. Shakespeare's Seitenstück zum „Wintermärchen". [1])

Von Alfred Meißner.

Wer im Sommer des vergangenen Jahres in München den sogenannten Mustervorstellungen beigewohnt und, nachdem er fast jeden Abend eine Tragödie erlebt hatte, schließlich Shakespeare's „Wintermärchen" sah, der hat wohl, wenn er einigermaßen zum Nachdenken aufgelegt war, sich über seltsame Erfahrungen Rechenschaft geben müssen. Dies Stück aus Shakespeare's letzter Periode; dies Stück, in welchem der Dichter von seinen früheren dramatischen Theorien ganz und gar abweicht und sich auf ein neues Gebiet, das des dramatischen Märchens, begiebt, erzielt die allertiefste Wirkung, eine Wirkung von so süß einschmeichelnder und rührender Gewalt, daß die endliche Wirkung auch seiner größten Tragödien — ich verweise nur auf den unmittelbar zuvor geschauten „Macbeth" — dagegen gar nicht aufkommen hann. Dies Stück, das in so vielen Punkten den stabil gewordenen Regeln dramatischer Composition widerspricht und in Folge dessen jahrhundertelang zurückgesetzt und vernachlässigt blieb; dies Stück, das die Doctoren dramatischen Stils am liebsten für unecht erklärt und Shakespeare abgesprochen hätten, nimmt uns ganz gefangen, reißt hin und setzt das Gemüth, das während des Abends durch die Wellen der verschiedensten Eindrücke, stürmischer und sanfter, geschwommen, schließlich an das Gestade hoher, stillbeseligter Rührung nieder.

Nicht nur im Theater war diese Wirkung zu beobachten gewesen. Da kamen wir, die wir in Backhaushitze vier Stunden beisammen gesessen, in einer jener großen, dem Theater gegenüber gelegenen Restaurationen an, wo Tische für Hunderte von Gästen gedeckt waren. Die Uhr über dem Buffet wies auf Mitternacht — aber wer dachte ans Schlafen! Männer und Frauen rückten, so gut es ging, zusammen; man knüpfte in fortdauernder Erregung das Gespräch mit Fremden an wie mit Bekannten; ein Summen wie von hundert Bienenschwärmen ging durch die Räume. Wie schwül, wie gedrückt war im selben Saale die geistige Atmosphäre nach anderen Trauerspielen gewesen! Heute glänzten alle Augen, Alles war in gehobenster Stimmung. „Welch schöner Abend! Und wie schön war Hermione! Wie rührend ihr Wiederfinden mit Mann und Kind!" Das war so die Kritik der Menge, aber sie sagte genug. Daß in dieser Mitternachtsstunde William Shakespeare unter uns hätte erscheinen können!

Das „Wintermärchen" hatte die stilgemäßeren Tragödien ausgestochen. Wir unserestheils haben nichts dagegen. Was auch Andere denken und sagen mögen, wir bekennen uns zur Ueberzeugung, daß die harten und blutigen Tragödien Shakespeare's für uns allmälig zurücktreten und seine helleren Schauspiele unserem Fühlen mehr entsprechen. Wir wollen den Dichter als einen Erheller des Lebens sehen; nicht noch finsterer zusammenziehen, vielmehr lichten soll er den Horizont über uns. Wir suchen selbst für die herbsten Conflicte sogenannte milde Ausgänge. Sind wir darum verweichlicht? Ich glaube, wir sind civilisirter. Scenen wie die der Ermordung der Familie Macduff's — noch dazu überflüssig,

---

[1]) Mit Genehmigung der Redaction abgedruckt aus der „Neuen freien Presse" vom 2. Februar 1881.

da wir den Mord noch hinterher durch Erzählung erfahren — wirken auf uns einfach abstoßend. So wenig wir, wie die Engländer jener Zeit, die Ausstellung blutiger Köpfe auf den Zinnen der Stadtthore vertragen, so wenig vertragen wir die Kopf-ab-Scenen in den Historien, und überhaupt gehäufte Gräuel. Sie schlagen auch regelmäßig in das Gegentheil der gewünschten Wirkung um. Wir suchen mildere Erregungen, und unendlich tiefer als wüster Hexenspuk und blutiges Treiben aus altnordischer und celtischer Zeit ergreift uns die Darstellung romanischer Sagenwelt. Aus ihr weht kein Blutgeruch, aus ihr duftet uns die Blüthe der Spät-Renaissance entgegen.

Das „Wintermärchen" zeigt uns aber auch noch etwas Anderes. Die Katecheten des Dramas verlangen, daß die Gründe, warum uns eine Dichtung erfreut, sich auch vor dem Verstande sollen rechtfertigen lassen. Aber das ist falsch; eine ganz irrige Forderung Jener, welche selbst nicht einen Funken des specifisch Poetischen erzeugen können. Um ein romantisches Drama zu genießen, muß man sich auf den Boden stellen, von dem der Dichter ausgeht. Das Publikum — wenigstens das germanische — thut das so gern! Es ist auch Gottlob! nicht von Aristoteles geschult; Einheit des Ortes und der Zeit ist für seine Phantasie beinahe eine lästige Fessel. Man folgt dem Dichter auf einen Wink seines Zauberstabes. Er fliegt voran, man folgt. Keinen stört es, Perdita, die im ersten Akte noch nicht geboren ist, in den letzten zwei Akten als halberschlossene Mädchenblüthe zu sehen. Auch andere „Unwahrscheinlichkeiten" stören nicht. Wir sitzen ja nicht im Theater, um die Wirklichkeit zu sehen, vielmehr um aus ihr herauszutreten. Auch der bildende Künstler läßt Menschengestalten aus Ranken und Blumenkelchen hervorwachsen, bildet fabelhafte Centauren, Hippogryphen, Chimären — es fällt Niemandem ein, zu fragen, ob sie möglich sind, wenn sie uns durch die Schönheit ihrer Linien erfreuen. Und vollends unter dem Einflusse der Musik tritt auch der trockene Schulmeister gern in die Fabelwelt ein. . .

Das „Wintermärchen" für die Bühne wieder gewonnen zu sehen, ist die hochverdienstliche That eines großen englischen Schauspieldirectors gewesen; ihm ist Herr Baron v. Dingelstedt mit seiner Bearbeitung gefolgt. Aber das „Wintermärchen" (1611) ist nur ein vielleicht etwas gemildertes Seitenstück zu einer zwei Jahre zuvor erschienenen Dichtung Shakespeare's, in welcher dieser den neuen Weg zuerst eingeschlagen hatte, einem echten Volksschauspiel, das, wie ich nachweisen werde, unendlich populär war nnd jetzt völlig unbeachtet, man kann sagen beseitigt, ruht. Ich behaupte dies seit etwa zwanzig Jahren, und bin es gewohnt, unter der Aeußerung dieser Meinung bei Leuten, die das Stück, das ich meine, gar nicht kennen, zuerst Verblüffung zu erregen, dann Widerspruch zu erfahren. Heute, wo *the Winter's Tale* allenthalben zu Ehren gekommen, erlaube ich mir, diese Ansicht zu begründen. Ich rede von „Perikles, Fürst von Tyrus".

Von „Perikles" liest man in allen Handbüchern, daß er zu Shakespeare's Jugendstücken gehöre. Davon ist kein Wort wahr, er gehört vielmehr seiner reifsten, seiner letzten Periode an. Hervorgerufen wurde dieser Irrthum durch einen Vers Dryden's, der in einem Prolog zu Davenant's „Circe" (1675) Entschuldigendes über die Unzulänglichkeit erster dramatischer Versuche sagt und dabei vorbringt:

Shakespeare's own muse his Pericles first bore,
The prince of Tyre was older than the moor.

Ein schwieriger Vers, wegen der Bedeutung des *own muse*, der nur so übersetzt werden kann: „Das erste Stück, das Shakespeare ganz zu eigen war, in welchem er sich an keine frühere Bearbeitung anlehnte, war 'Perikles'. Der Prinz von Tyrus ging dem Othello zuvor." Aber bei dem Verse und der Bedeutung des *own* braucht man sich gar nicht aufzuhalten. Das Ganze ist eine irrige Behauptung, wie eine ähnliche schon tausendmal auch aus der besten Feder geflossen.

Die erste Ausgabe des „Perikles", daran läßt sich nicht mäkeln, ist von 1609 und läßt gar keinen Zweifel an der Zeit der ersten Aufführung zu, denn sie führt den Beisatz: „Das neuerliche und sehr bewunderte Schauspiel von William Shakespeare". Im Jahre 1609 war der Dichter 45 Jahre alt, er hatte seine Hauptwerke: den „Lear" (1605), „Macbeth" (1606), „Julius Caesar" (1607), „An-

tonius und Cleopatra" (1608) geschrieben. Noch drei Jahre sollte er produciren, noch „Cymbeline", „Timon von Athen", das „Wintermärchen", „Maaß für Maaß" bringen, dann aber mit dem „Sturm" 1612 seine dramatische Laufbahn beschließen.

Daß der „Perikles" vermuthlich im Spätherbst 1608 ans Licht getreten, kann noch durch ein anderes Moment erhärtet werden. Das Druckjahr 1608 trägt eine wenig umfangreiche Erzählung: *Painfull Adventures of Pericles, Prince of Tyre. Being a true History of the Play.* Die Erzählung gieht das Stück in Novellenform wieder, und der Vorreduer bittet, sie „mit derselben Gunst aufzunehmen, mit der das Schauspiel empfangen wurde, als es von des Königs Majestät Schauspielern neulich so fürtrefflich aufgeführt worden". Die Speculation mit den unberichtigten Textpublikationen mochte etwas in Verruf gekommen sein, der industrielle Verleger schlug einen andern Weg ein und brachte das Schauspiel als kleinen Roman. Aber Alles bestätigt die Thatsache, daß 1608 ein großer Erfolg des „Perikles" erlebt worden war vor einem Publikum, das bereits die Meisterwerke Shakespeare's, den „Hamlet", „Lear", „Macbeth" kannte.

Da es seit der Auffindung und Feststellung dieser Daten nicht mehr anging, das Stück in eine frühere Periode zurückzuversetzen, blieb nur noch der Ausweg übrig, den „Perikles" für die spätere Ueberarbeitung eines Jugendstückes zu erklären. Aber auch das geht nicht an, es ist kein aus dem Pulte hervorgeholtes Jugendstück. Denn es trägt den Charakterstempel der spätesten Dichterwerke Shakespeare's gar zu klar an der Stirn und zeigt zu klar auf die Zeit seiner Entstehung hin. Es vollzieht sich nämlich bei Shakespeare in den letzten Jahren seiner Production eine eigenthümliche Wandlung. Er verliert, wenn ich es kürzer sagen soll, den Sinn für die Wirklichkeit und den rechten Glauben an diese. Die Dinge erschienen ihm traumartig, das Leben, wie er selbst sagt, „ein Ding gleich Träumen". Er flüchtet, unbefriedigt von der Wirklichkeit, in eine Märchenwelt. Er stellt jetzt die Logik und die Anforderungen des Verstandes nicht mehr in die vorderste Reihe. Immer kühner in der Stoffwahl, immer willkürlicher in der Erfindung, immer abwechslungsreicher im Bau, sucht er nur schöne Wirkungen. Die Fabel seiner Stücke verlegt er in fernentlegene Zeiten, damit man über die Unwahrscheinlichkeiten hinwegkomme. Und gleichwie in einem Landschaftsbilde die unklare Erscheinung von ferne gesehener Objecte so wirksam ist und das *Clairobscur* einen Reiz hat, der uns die Klarheit und Schärfe des Tageslichtes fast nüchtern erscheinen läßt, so ist es auch hier in der Dichtung. Die Concentrirung ist dahingegehen, aber andererseits ist viel gewonnen: giebt man sich einmal den Prämissen hin, so wird man durch die wunderbarsten Folgerungen, das Schauen der lieblichsten Gebilde, Scenen, Situationen belohnt. Die glanzvolle und die humoristische Ader Shakespeare's ist in dieser letzten Periode ganz aufgetrocknet; wo er noch komisch wirken will, bietet er wilde Satire („Perikles", „Timon", „Maaß für Maaß"). Er verknüpft jetzt ganz lose und schreitet gerne über die Ereignisse mit Siebenmeilenstiefeln hinweg. Dabei bewegt er sich mit Vorliebe in einem ganz bestimmten Kreise dichterischer Elemente: er zieht die alte Mythologie herein („Wintermärchen", „Cymbeline", „Perikles"), Orakel und die Göttererscheinungen treten rettend in schwierigen Lagen ein. Charakteristisch wird eine bis in die Wolken gehende Hochstellung und Feier weiblicher Treue, Reinheit, Unberührtheit (Thaisa, Hermione, Imogen, Miranda). Marmorbilder erwachen und werden zu schönen Menschen. Tiefe Schwermuth und Lebensmüdigkeit werden durch das Wiederfinden geliebter Verlorengeglaubter geheilt („Perikles", „Wintermärchen"). Heimkehr und Wiedervereinigung nach schrecklich langer Irrfahrt wird ein Lieblingsmotiv. Vorwiegend ist jetzt eine eigenthümliche Weichheit und Nervosität, eine rafaelische Milde. Der Dichter mischt jetzt gewissermaßen Antidota gegen die tragischen Schrecken seiner früheren Zeit.

Alles dies zusammengenommen sind lauter Farbenphänomene am Horizonte des Lebensabends, wo das Leben „ein Ding wird wie Träume". Wer da meint, daß solche bei einem so bestimmten Individium ebensogut am Morgen oder um die Mittagszeit des Lebens vorkommen können, zeigt eben, daß ihm jedes Verständniß dichterischer Naturen abgehe.

Betrachten wir uns nun den „Perikles" in fortlaufender Vergleichung mit den späteren Stücken, namentlich aber des „Wintermärchens". Wir befinden uns am Hofe des Antiochus, vermuthlich des Antiochus Epiphanes, der im Buche

der Makkabäer so übel wegkommt. Sein Zusammenleben mit seiner um ihrer Schönheit willen weltgepriesenen Tochter verbirgt ein grausiges Geheimniß. Die Welt munkelt von Blutschande; Antiochus aber, um irrezuführen, ladet fortwährend Fürsten zur Brautschau ein. Diese müssen sich einer Bedingung unterwerfen: sie haben, um der Hand der Prinzessin theilhaft zu werden, ein Räthsel zu lösen. Lösen sie es nicht, so verfällt ihr Kopf dem Henker. Nun ist aber das Räthsel so gestellt, daß die Lösung desselben, wenn der Bewerber sie ausspricht, als eine tödtliche Beleidigung gesühnt werden muß. Also, wie er sich auch stelle, jeder Bewerber ist in die Falle gegangen und verliert den Kopf. Der Fürst von Tyrus, der, von der Schönheit der Prinzessin begeistert, den bösen Gerüchten zu Trotz, an die er nicht glauben wollte, als Bewerber herbeigekommen, erräth, wer „Mutter, Weib, Kind zugleich ist", und giebt es Beiden zu verstehen.[1]) Von Grausen erfaßt, wendet er sich von der Fürstentochter ab. Antiochus entgegnet heuchlerisch, daß er Perikles vierzig Tage gebe, über die richtige Lösung nachzudenken; inzwischen steht schon der Entschluß in ihm fest, den tödten zu lassen, welcher der Welt eine grauenhafte Geschichte erzählen könnte. Auch der kluge Perikles weiß, wie es um seinen Kopf steht; er flieht, der Mörder wird ihm nachgesendet.

Der Parallelismus dieser Exposition und der des „Wintermärchens" ist sofort einleuchtend. Bei beiden wird die Scene damit eröffnet, daß ein König beim andern zu Gaste und der Beherberger durch eine plötzliche Katastrophe dazu kommt, dem früher gerne gesehenen Gaste ein Feind zu werden, der diesem fortan nach dem Leben strebt. Was im „Perikles" die Entdeckung eines furchtbaren Hausgeheimnisses, bewirkt im „Wintermärchen" die Eifersucht. Hier wie dort flüchtet der bedrohte Gastfreund vor geplanter Tödtung.

Nun beginnen Perikles' Irrfahrten, um derentwillen man das Stück geradezu ein Seefahrerstück nennen möchte. Der kleine, vom Grimme des mächtigen Antiochus verfolgte Fürst fühlt sich daheim nicht sicher; er übergiebt die Zügel der Regierung dem treuen Minister Helikan und geht auf Reisen. Nachdem er das Volk von Tarsus, das einer Hungersnoth zu erliegen nahe war, mit Korn gespeist und so wie vorher von seiner Klugheit, jetzt von seinem edlen Sinne die Probe abgelegt, wird er zu Schiffe von einem Sturm erfaßt und nackt von den Wellen ans Ufer eines ihm unbekannten Landes geworfen. Fischer nehmen ihn auf. Ein Wunder, wie es sonst wohl nur in spanischen Dramen vorkommlich, schafft ihm eine Rüstung, daß er zum Turnier an den Hof von Pentapolis gehen kann; dort gewinnt er die schöne Königstochter Thaisa als Gemahlin.

Inzwischen haben die Götter den bösen Antiochus um seiner Sünden willen gezüchtigt, der nicht mehr bedrohte Perikles kann mit seiner ihrer Entbindung entgegensehenden Gemahlin heimkehren, sie in Tyrus als Königin einzuführen. Wieder wird er dem Seesturm zum Opfer. Mitten im Kampfe mit den wüthenden Wogen genest Thaisa eines Mädchens, gerade wie Hermione im Kerker eines Mädchens genest, fällt aber darauf in einen kataleptischen Zustand, in welchem man sie für todt hält. Die abergläubischen Matrosen zwingen den König, die vermeintliche Leiche der See zu übergeben. Königlich geschmückt, wird Thaisa in einem Sarge in's Meer gesenkt.

Auch diese Scene auf dem vom Meere geschaukelten Schiffe, die so große Aehnlichkeit mit der Eröffnungsscene im „Sturm" hat, zeugt für die späte Entstehung des Stückes. In früheren Jahren wäre die Conception derselben unterdrückt worden, weil sie bühnlich nicht zum Ausdruck zu bringen war. Die zweimalige Vorführung des sturmgeschaukelten Schiffsverdecks ist gewiß nicht ohne äußere Veranlassung da. Offenbar war seit Kurzem der Gebrauch einer Maschine, die das Schwanken des Decks veranschaulichte, in Uebung gekommen. Daß wenige Jahre später der berühmte Inigo Jones bei Aufführung von Ben Jonson's „Masken" die complicirtesten Maschinen anwendete, ist bekannt.

Die Wellen haben inzwischen den Sarg an's Ufer geführt, er wird aufgefunden und von Cerimon, dem Beherrscher von Ephesus, geöffnet. Mit medicinischen Kenntnissen ausgerüstet, ein halber Zauberer wie Prospero, erkennt er den Scheintod der im Sarge Ruhenden und giebt Thaisa dem Leben wieder.

[1]) Die Verse erinnern an das bekannte Epigramm auf Lucretia Borgia . . . filia, sponsa, nurus.

Sie lebt! Seht sie!
Die Augenlider — zweier himmlischen
Juwelen Hülle —
Sie theilen schon die Fransen hellen Goldes —
Die Diamanten von gepries'nem Wasser
Erscheinen, doppelt reicher diese Welt
Zu machen! Lebe! Weinend wollen wir
Dein Schicksal hören, schönes Wesen, das
So einzig sein muß, wie du selbst!

Verse von hoher Ueberschwenglichkeit, wie sie in schönerer Situation nie erklungen!

Wie im „Wintermärchen" — die Analogie des Baues kann gar nicht weiter gehen — führt uns nun der vierte Akt in die zweite Generation hinüber. Erster und zweiter Theil des Schauspiels sind wie zwei Ufer, durch eine Brücke verbunden. Auch dergleichen macht ein junger Autor nicht, macht nur ein älterer Mann, der gewohnt, auf eine Generation zurück, auf eine hinaus zu blicken. Sechzehn Jahre sind vergangen. Thaisa, die sich für eine Witwe hält, ist in das Heiligthum der Diana zu Ephesus als Priesterin eingetreten; Perikles aber hat seine Tochter, die auf dem Schiffe geborene, aus dem Sturme heimgebrachte Marina, der Pflege Kleon's von Tarsus und dessen Gattin Diouysa übergeben. Keines weiß vom Andern, Jedes hält das Andere für todt. Da will die böse, auf des Mädchens Schönheit neidische Dionysa Marina aus dem Leben schaffen; sie übergiebt diese einem Mörder, der sie in der Einöde tödten soll; dem Vater, der sie abzuholen kommt, wird ein prunkvolles Grabmal gezeigt, das ihr von der Mörderin gesetzt wurde.

Perikles, der nun Weib und Kind verloren zu haben glaubt, verfällt in tiefe Melancholie, ganz wie Leontes. Aber Marina lebt; Seeräuber haben sie dem Mörder entrissen und nach Mytilene gebracht, sie dort als Sklavin zu verkaufen. Preisgegeben der Rohheit, der Gemeinheit, der Gewalt, ist sie darau, das Aeußerste zu erdulden. Es folgen widerwärtige Scenen, die wieder mit Manchem in „Maaß für Maaß" und „Timon", auch späteren Stücken, verwandt sind. Aber Lysimachus, Herr von Mytilene, von ihrer Schönheit entzückt, rettet sie vor Verderben. Indeß erscheint Perikles vor der Insel, Marina's wunderbarer Gesang soll die Wolkennacht der Melancholie, die über ihm lagert, zerstreuen helfen. Der Vater findet sein Kind wieder. Nun erscheint die Göttin von Ephesus dem Eingeschlafenen und zeigt ihm an, daß Thaisa noch lebe. Die Langgetrennten werden vereinigt, ganz wie im „Wintermärchen". Faßt man beide Schlüsse als ein Spiegelbild dessen auf, was in Shakespeare's Gemüth vorgeht, der sich am Ende seiner Laufbahn weiß und nach langer Irrfahrt, die auch sechzehn Jahre gedauert, bei Weib und Kind für weitere Lebenszeit einzutreffen gedenkt, so erhalten diese Scenen eine eigenthümlich tiefe psychologische Bedeutung.

Dies die Handlung des „Perikles". Wer sie liest und mit der des „Wintermärchens" vergleicht, wird die innere Verwandtschaft beider Stücke sofort erkennen. Der Bau beider Stücke ist der gleiche, in beiden wird mit fast denselben dichterischen Mitteln operirt. Wenn der Geologe zwei Gebirge gleichen Gesteins, gleicher Structur aus einer Epoche herleitet, wenden wir dasselbe auf Geisteswerke an. Von zwei so verwandten Werken ist nicht eines in der Jugend, das andere in den reifsten Jahren geschrieben. Es bliebe nur übrig, anzunehmen, Shakespeare habe im „Wintermärchen" eines seiner Jugendstücke beinahe sklavisch nachgeahmt.

Wer die Fabel des „Perikles" nach überkommenen Regeln beurtheilt, wird sofort sagen, daß sie ganz epischer Natur und für ein Drama völlig ungeeignet ist. Aber dem Genie ist es gegeben, das Schulbuch erfolgreich zu widerlegen. Das nach gleichem Schema gebaute „Wintermärchen" ist auch episch. Es schreitet auf der Bahn des kühn Unwahrscheinlichsten und beleidigt uns doch nicht damit. Es springt über sechszehn Jahre hinweg und erscheint uns doch völlig organisch. Es ergreift, fesselt, erhält uns einen ganzen Abend hindurch in der lieblichsten Aufregung idealer Stimmung. Was will man noch mehr?

Was nun den „Perikles" anbelangt, so verkenne ich nicht, daß dessen Bearbeitung für die moderne Bühne ihre großen Schwierigkeiten hätte. Der Text

des Schauspiels ist uns nur in einer im höchsten Grade corrumpirten Ausgabe erhalten geblieben, dagegen in seiner wirklichen, besser gesagt, in seiner literarischen Fassung verloren gegangen. Man weiß ja, daß Shakespeare — was eigentlich wunderbar ist und uns ewig halb unverständlich bleiben wird — während seiner ganzen Lebenszeit nur zwei seiner Schöpfungen im Drucke veröffentlicht hat, die beiden poetischen Erzählungen „Venus und Adonis“ und „Der Raub der Lucretia“. Die bei seinen Lebzeiten erschienenen Drucke seiner Dramen waren sämmtlich unrechtmäßige; nach jedem größeren Erfolge schickten damals gewisse Buchhändler eine Anzahl Schnellschreiber ins Theater, welche den Dialog, so gut es anging, nachschrieben. So entstanden Editionen voll Auslassungen und Verstößen. Oft nun traten die gekränkten Autoren durch eigene Publicationen des richtigen Textes diesen Speculations-Ausgaben entgegen. Shakespeare that es nicht, er ließ die Sache hingehen, die Stücke sollten sich durch die Darstellung rechtfertigen. Nun aber kamen, sieben Jahre nach seinem Tode, John Heminge und Henry Condell und brachten die dramatischen Werke nach den hinterlassenen authentischen Texten in der Form, wie sie der Dichter wirklich geschaffen. Sie haben den „Perikles“ nicht aufgenommen. Was die Ursache, wird ewig unbekannt bleiben, ich nehme an, daß Contracte mit Bühnen dem Drucke entgegenstanden. Aber die Folge davon ist, daß wir von „Perikles“ nur den Rauhdruck, die mit Mängeln behaftete Nachschrift der Bühnenbearbeitung besitzen.[1])

Das Drama stellt aber auch einer Aufführung andere Schwierigkeiten, die erst bewältigt sein wollen, entgegen. Im höchsten Grade anstoßerregend und widerwärtig sind die beiden Scenen im vierten Acte. Einen Einwand gegen die Möglichkeit der Aufführung bieten sie allerdings nicht. Sieht man nämlich näher zu, so findet sich, daß diese brutalen Scenen ganz einfach weggelassen werden können. Man nehme an, daß, nachdem die Seeräuber Marina auf den Sklavenmarkt gebracht haben, Lysimachus gleich dazwischen tritt und sie, wie das ja später der Fall ist, in eine ehrliche Umgebung rettet, so ist alles Anstößige behoben. Schwieriger sind die Scenen mit Dionysa zu ordnen, es sind offenbar Lücken vorhanden, die einer Ergänzung bedürfen. Auch die Rolle der schönen Sünderin, Antiochus' Tochter, die so zusammengestrichen worden ist, daß sie jetzt eine stumme Rolle, würde wieder belebt werden und zu Worten kommen müssen.

Mit der Vorführung des Chorus hier in Gestalt des altenglischen Dichters Gower, der zu Zeiten Richard's II. gelebt und in seiner *Confessio Amantis* die Geschichte des vielgeprüften Fürsten von Tyrus zuerst erzählt hat, war von Shakespeare auf die Behelfe einer früheren dramatischen Technik zurückgegriffen worden. Der Dichter hatte ein Volksstück im Sinne, und der Chorus allein ermöglichte dies Drama. Wir finden den Chorus auch im Wintermärchen wieder, diesmal als „die Zeit“. Das Titelblatt der Novelle „*Painfull Adventures*“ zeigt uns den alten Gower, wie er, den Fortgang der Handlung erläuternd, erschien: als Greis an einem Stabe, einen Büschel Lorbeerblätter in der einen, ein Buch in der andern Hand. „Chorus und Anwendung der Pantomime, das waren damals ungewöhnliche zurückliegende Formen — das Stück muß doch eine Jugendarbeit Shakespeare's sein!“ heißt es in den Büchern über Shakespeare. Aber der Zeitpunkt der ersten Aufführung ist doch nicht umzustoßen, und eben die Anwendung einer alten Stylform, die jetzt wieder neu war, war von hohem Reize. Heute wissen wir nur zu gut, daß etwas, weil es archaisirende Formen hat, darum noch nicht alt ist. Was die „Pantomime“, den *dumb show* betrifft, so finden wir auch diesen im „Wintermärchen“. Hier muß Musik das Wort ersetzen und die Scene den Charakter gehen.

Der Theater-Erfolg des „Perikles“ muß ein großer und nachhaltiger gewesen sein; ich schließe dies aus der noch nach Jahren auftretenden Polemik gegen dies Drama. Im Jahre 1615, also lange nachdem Shakespeare der Bühne Ade gesagt und London verlassen hatte, bringt sein ehemaliger Rivale Ben Jonson sein „*New Inn*“ auf's Theater und fällt damit durch. Wüthend verschwört er

[1]) Aus dem Umstande, daß der „Perikles“ in der ersten Gesammt-Ausgabe nicht vorkommt, haben Einige folgern wollen, das Stück sei vielleicht gar nicht von Shakespeare. Dann aber müßte man nachweisen, wer etwa es hätte schreiben können! Aber auch „Troilus und Cressida“, ganz unbestritten ein Werk Shakespeare's, fehlt in der von Heminge und Condell besorgten ersten Ausgabe gleichfalls.

es, je wieder für das Theater zu schreiben, und dichtet eine „Ode“, die er „Gerechter Unwille Ben Jonson's über die gemeine Beurtheilung seines neuesten Schauspiels“ überschreibt. Darin lesen wir die folgenden Zeilen:

„Sage doch der eklen Bühne Lebewohl, Ben, dem eklen Jahrhundert, in welchem Uebermuth und Unverschämtheit vereint den Thron einnehmen! Was giebst du Weizen denen, die Eicheln haben wollen? Wein denen, die aus dem Troge saufen? Irgend eine modrige Geschichte wie „Perikles“ hält ja das Theater vollauf im Gange . . .“

Und dem Ben Jonson erwidert Owen Feltham:

„Deine grobgeschnitzten Figuren, Ben, und ungehobelten Witze stehen unter dem Niveau eines gescheiten Kopfes und mißfallen mir nicht minder als „Perikles“.

Es ist klar, daß solche Angriffe sich nur gegen etwas kehren konnten, was die Gemüther noch immer aufregte und passionirte.

Auch erschienen noch 1619, 1630, 1632 Einzelnachdrücke zum Beweise, daß sich die bühnliche Wirkung des „Perikles“ noch lange erhielt.

In der That gehören aber auch Scenen wie die von Thaisa's Erwachen aus dem Sarge, ihre Wiederkehr zum Leben, das Erscheinen des gemüthskranken Perikles im Schiffe, vor Allem aber die Wiedererkennung seiner Tochter zu dem Schönsten und Allerwunderbarsten, das jemals von der Bühne aus Menschenherzen bewegt hat. Hier liegen, aus einer bunten abenteuerlichen Handlung sich ergebend, die tiefsten Rührungen, hier wachsen auf einem Gebiete, wo Geschichte und Märchen zusammenfließen, die farbigen Blüthen der Poesie empor. Es sind einige Scenen da, in denen ein mehr als menschlicher Genius zu uns redet!

Möchten die, die es angeht, Regisseure, Schauspielerinnen, Musiker, das vielfach zurückgesetzte Schauspiel lesen — es wird den Meisten eine Novität sein — und es prüfen. Ich meinestheils bin der Ueberzeugung, daß durch eine gelungene Bearbeitung des „Perikles“, der natürlich auch mimische Kunst und Musik zu Hilfe kommen müßten, eine der mächtigsten Bühnenwirkungen ins Leben gerufen werden könnte.

V. Ursprung der Stelle: „Was ist ihm Hekuba?“

von Reinhold Sigismund.

Daß Shakespeare von den alten Schriftstellern besonders den Plutarch in Uebersetzung gelesen haben müsse, wird von allen Kennern des Dichters angenommen. Man folgert dies besonders aus den Stücken „Julius Caesar“, „Antonius und Cleopatra“, „Coriolanus“, die eine große Uebereinstimmung mit den Erzählungen des Plutarch zeigen. Daß aber Shakespeare auch noch für andere Stücke, die nicht im Alterthume spielen, aus Lebensbeschreibungen, welche mit der Handlung seiner Dramen nichts zu thun haben, geschöpft hat, will ich nachzuweisen suchen. Meine heutige Studie beschäftigt sich besonders mit der berühmten Stelle im Hamlet „Was ist ihm Hekuba?“ Hamlet II, 2.

Der Schauspieler hat auf Wunsch des Prinzen die Erzählung des Aeneas, welche von der Ermordung des Priamus durch Pyrrhus spricht, declamiren müssen und über der Beschreibung jenes furchtbaren Glückswechsels treten dem Schauspieler Thränen in die Augen.

In dem auf diese Scene folgenden Monologe spricht nun Hamlet seine Entrüstung über sich selbst aus, weil er nichts für seinen königlichen Vater thue,

> An dessen Eigenthum und theurem Leben
> Verdammter Raub geschah.

Indeß der Spieler

> Bei einer bloßen Dichtung, einem Traum
> Der Leidenschaft, vermochte seine Seele
> Nach eignen Vorstellungen so zu zwingen,
> Daß sein Gesicht von ihrer Regung blaßte,

Sein Auge naß, Bestürzung in den Mienen,
Gebrochne Stimm' und seine ganze Haltung
Gefügt nach seinem Sinn. Und alles das um nichts!
Um Hekuba!
Was ist ihm Hekuba, was ist er ihr,
Daß er um sie soll weinen?

Nun erzählt Plutarch im Leben des Pelopidas einen Zug von Alexander, dem Tyrannen von Pherä, der zuviel Uebereinstimmendes in Bezug auf Situation und Worte hat, als daß wir annehmen dürften, unser Dichter sei durch Zufall auf den gleichen Gedanken gekommen. Der Tyrann Alexander von Pherä stammte aus einem Hause, wo Verwandtenmord etwas gewöhnliches war. Die Thessalier hatten einen Oheim Alexanders, Jason, wegen seiner Tapferkeit zu ihrem Anführer erwählt, dieser wurde 368 v. Chr. nach fünfzigjähriger Regierung von seinem Bruder Polydorus umgebracht und letzterer bemächtigte sich der Herrschaft. Ihn tödtete sein Bruder Polyphron und letzterer wieder wurde von Alexander, dem Sohne des Polydorus umgebracht. Dieser Alexander ist es, der unter den Namen Tyrann von Pherä bekannt geworden ist.

Er war, wie es scheint, ein Mann, der vor keiner Gewaltthat zurückscheute. Plutarch erzählt von ihm:

„Er ließ zuweilen Menschen lebendig einscharren, andere in Häute von wilden Schweinen oder Bären nähen und hetzte dann seine Jagdhunde an, die sie zerreißen mußten, oder er erschoß sie mit Wurfspießen, was für ihn ein Spiel war. In Meliböa und Skotusa hieß er einst die auf dem Markte versammelten Bürger von seinen Trabanten umringen und sie ohne Unterschied des Alters niederhauen. Die Lanze, womit er seinen Oheim Polyphron umgebracht hatte, weihte er, behing sie mit Kränzen und opferte ihr wie einem Gotte unter dem Namen Tychou."

Die alten Schriftsteller sind bekanntlich gegen alles, was Tyrann heißt, sehr eingenommen und berichten die von solchen begangenen Grausamkeiten meist ohne die Gründe anzugeben, durch welche sie dazu gereizt worden sind. Man darf nicht vergessen, daß dieser Oheim Polyphron den Vater Alexanders umgebracht hat, und man wird den Triumph über die Lanze, mit der letzterer den Mörder seines Vaters erschlug, begreiflicher und verzeihlicher finden. Jedenfalls aber war Alexander von Pherä kein gewöhnlicher Mensch, denn er hielt sich in seiner Herrschaft, selbst als der berühmte Thebaner Pelopidas den Gegnern Alexanders zu Hilfe kam. Ja es gelang ihm, den Pelopidas gefangen zu nehmen, und als ihn derselbe nach seiner Freilassung zum zweiten Male angriff, ward Pelopidas sogar in der Schlacht erschlagen. Außerdem vertrieb Alexander ein thebanisches Heer, das nur durch das Genie des Epaminondas vor gänzlichem Untergange behütet werden konnte. Als Epaminondas selbst zwei Mal an der Spitze der thebanischen Heeresmacht gegen ihn in das Feld zog konnte er doch nicht seiner Herrschaft beraubt werden, was Epaminondas gewiß sehr gern gethan haben würde. Er fiel auf dieselbe Weise, wie er zur Herrschaft gelangt war. Er hatte die Tochter Jasons, Thebe, zur Frau genommen und diese, welche in Alexander den Sohn des Mörders ihres Vaters verabscheuen mußte, ermordete ihn endlich mit Hilfe ihrer Brüder, 355 v. Chr.

Dieser Alexander von Pherä sah eines Tages die Trojanerinnen, eine Tragödie des Euripides aufführen, verließ aber mitten im Stücke plötzlich das Theater. Dem Schauspieler aber ließ er sagen: „er solle ruhig sein und seine Rolle deswegen nicht schlechter spielen; denn er wäre nicht aus Verdruß über ihn weggegangen, sondern weil er sich schämte, wenn seine Unterthanen ihn, der noch mit keinem der von ihm hingerichteten Menschen Mitleiden gehabt hätte, über das Unglück der Hekuba und Andromache sollten weinen sehen."

Es bedarf wohl keiner näheren Begründung für meine Behauptung, daß Shakespeare diese Stelle aus dem Plutarch im Sinne hatte, als er die berühmte Scene im Hamlet sowie den darauf folgenden Monolog mit den Worten: „was ist ihm Hekuba?" schrieb, nur hat er die in Plutarch erzählte Wirkung in seinem Stücke umgekehrt. Während dort der Schauspieler den Tyrannen, der festen Muthes seinen Vater gerächt und den Mörder und Thronräuber im eigenen Oheim erschlagen hat, der außerdem von sich selbst sagt, daß er nie mit einem durch

ihn hingerichteten Menschen Mitleiden gehabt habe, durch das Schicksal der Hekuba zu Thränen rührt: ist es hier im Hamlet der Schauspieler, welcher über das Schicksal der Hekuba „die Farbe verändert und Thränen in den Augen hat." Der ihm zuhörende Prinz aber hat weder den Mord seines Vaters an dem Thronräuber gerächt, noch verräth er besondere Rührung bei der Declamation des Schauspielers, wohl aber spricht er sich über seine Fühllosigkeit aus, so wie Alexander von Pherä im Gegensatze dazu sich über die ihm sonst unnatürliche, ihn übermannende Rührung erstaunt zeigt.

Ich glaube nicht zu irren, wenn ich die Situation bei Plutarch als die erhabenere bezeichne. Sie konnte der Aufmerksamkeit unseres Dichters schon deshalb nicht entgehen, weil sie den gewaltigen Einfluß seiner eigenen Kunst auf das Menschenherz in einem so auffallenden Beispiele zeigte. Vielleicht wurde er auch durch dieses Beispiel bewogen, den Einfluß des Schauspiels auf den Brudermörder vor die Augen zu führen wie Hamlet sagt:

Ich hab' gehört, daß schuldige Geschöpfe,
Bei einem Schauspiel sitzend, durch die Kunst
Der Bühne so getroffen worden sind
Im innersten Gemüth, daß sie sogleich
Zu ihren Missethaten sich bekannt.

Warum Shakespeare den Schauspieler, nicht aber den zuhörenden Prinzen weinen läßt, bedarf noch der Untersuchung. Er hätte ebenso gut den Hamlet Thränen vergießen und ihn sagen lassen können: „was ist mir Hekuba?" mit allen jenen Selbstanklagen, die er an die Thränen des Schauspielers knüpft. Die reichlichsten Thränenströme wären ja immer noch keine That gewesen und der Vorwurf, daß er wohl über das Geschick der Hekuba weinen, für seinen gemordeten Vater aber nichts thuen könne, hätte meiner Ansicht nach noch schwerer gewogen. Vielleicht hat den Dichter gerade die Vergleichung mit dem thatkräftigen Alexander von Pherä, der Blut vergießt wie Wasser, abgehalten, den kraftlosen Hamlet in gleiche Situation zu bringen. Vielleicht hat Shakespeare auch, wie ich vermuthe, hier abermals den Melancholiker kennzeichnen wollen, der sich gegen fremdes Elend und sei es noch so überwältigend, kalt verhält, während er über die eigenen Schmerzen nicht genug reden und jammern kann.

VI. Hamlets Alter.[1]

Die Rossi'sche Darstellung des Hamlet hat mich wieder an die viel ventilirte Frage vom Alter Hamlets erinnert. Daß derjenige Theil des Publikums, welcher den Shakespeare nur in der deutschen Uebersetzung liest, unserm Helden, wenn auch widerstrebend, das Alter von dreißig Jahren giebt, ist entschuldbar; Eschenburg, Voß, Schlegel und Bodenstedt (die Uebersetzer, deren Ausgaben mir gerade zur Hand sind) zwingen durch die Form, die sie hier dem Originale geben, zu jener unnatürlichen und irrigen Auslegung. Die betreffenden Stellen des Originals lauten folgendermaßen:

Hamlet. How long hast thou been a grave-maker?
First Clown. Of all the days i' the year, 'I came to't that day that our last King Hamlet overcame Fortinbras.
Hamlet. How long is that since?
First Clown. . . . . it was the very day that young Hamlet was born; . . . .
In derselben Scene sagt der *First Clown* später:
I have been sexton here, man and boy, thirty years.

Das Wort *sexton* geben die oben genannten Uebersetzer ganz wie das Wort *grave-maker* mit Todtengräber wieder; und wenn sie Recht hätten, wenn der Clown seit dreißig Jahren und zugleich seit Hamlets Geburt Todtengräber wäre, so könnte man sich vom Alter Hamlet's in der That kein Jahr abhandeln lassen.

[1]) Bereits in der „Gegenwart" unter dem 23. April 1881 abgedruckt.

Es liegt aber mit dem Worte *sexton* anders: Shakespeare gebraucht dasselbe im Ganzen acht Mal, und zwar:

Much Ado About Nothing.

IV. Akt, 2. Scene, Zeile 1 ff. (die Zählung nach der *Globe-edition*):
Dogberry. Is our whole dissembly appeared?
Verges. O, a stool and a cushion for the sexton.
IV. Akt, 2. Scene, Zeile 72:
Dogberry. God's my life, where's the sexton? let him write down the prince's officer coxcomb . . . .
V. Akt, 1. Scene, Zeile 261:
Dogberry. Come, bring away the plaintiffs: by this time our sexton has reformed Signior Leonato of the matter , . . .
V. Akt, 1. Scene, Zeile 267:
Verges. Here, here comes master Signior Leonato, and the sexton too.

Taming of the Shrew.

III. Akt, 2. Scene, Zeile 171:
Gremio. . . . .
But after many ceremonies done,
He calls for wine: 'A health!' quoth he, as if
He had been aboard, carousing to his mates
After a storm: quaff'd off the muscadel
And threw the sops all in the sexton's face.

King John. III. Akt, 1. Scene, Zeile 324:
Bastard. Old Time the clock-setter, that bald sexton Time . . . .

Hamlet. V. Akt, 1. Scene, Zeile 96:
Hamlet. Why, e'en so: and now my Lady Worm's; chapless, and knocked about the mazzard with a sexton's spade . . .

endlich in unserer oben angeführten Stelle.

In allen diesen Fällen kann *sexton* nur bei dem letzten Citate (Hamlet V, 1, 96) mit Todtengräber übersetzt werden; bei den übrigen geben alle die oben genannten Uebersetzer *sexton* mit Küster, Schreiber oder Gerichtsschreiber wieder (die Stelle aus *King John* übersetzt Voß: Die alte Glöcknerin, Urmutter Zeit); *sexton* heißt also durchweg, in der Auffassung Shakespeare's, nicht Todtengräber, sondern Schreiber, Kirchendiener und Aehnliches, was auch ganz natürlich, da *sexton* eine Verstümmelung von *sacristan* ist.

Lesen wir nun die Worte:

I have been sexton here, man and boy, thirty years

noch einmal prüfend durch, so werden wir, im Zusammenhange mit der früheren Erklärung des Clowns, wann er *grave-maker* geworden sei, vielleicht zu folgender Lösung gelangen: „Schon seit meiner Knabenzeit, seit dreißig Jahren, habe ich hier gearbeitet, bin dann Kirchendiener geworden, und endlich Todtengräber gerade an dem Tage, da unser Prinz Hamlet geboren ward."

Es wird damals wohl auch keine so streng bureaukratische Spaltung zwischen diesen beiden Aemtern gegeben haben, und nur der Träger derselben, den es Ehrgeizes halber interessirt, weiß genau anzugeben, wann ihm neben dem ersten Amte, das er gewiß zur Zufriedenheit seiner Obern ausgeführt hatte, das zweite übertragen wurde; und weil in den Begriffen des Publikums sich Beides verschmolz, nennt Hamlet (V, 1, 96) den Todtengräber — Küster.

Wann er Todtengräber geworden ist, das wissen wir: am Geburtstage Hamlet's; wie viele Jahre aber von den dreißigen seines Kirchendienstes verstrichen waren, als der dänische Thronerbe das Licht der Welt erblickte — das ist ein Geheimniß! und es verräth uns eben nur, daß Hamlet, da er uns entgegentritt, in der That ein Jüngling ist, wie wir ihn im Herzen tragen, und kein reifer, dreißigjähriger Mann!

VII. Pyrrhus. — Caliban. — Winter's Tale.

Von befreundeter Hand werden uns folgende Notizen gesandt:
Da Sie eher dazu kommen, einen Faden im Shakespeare zu verfolgen, so will ich Ihnen ein ganz kurioses *„rapprochement“* mittheilen. — Zu Hamlet II, 2: *'The rugged Pyrrhus, like the Hyrcanian beast.'* Pyrrhus wurde schon in den altfranzösischen Rittersagen mit Hyrcanien in Verbindung gesetzt, wie folgender Vers beweist:

Pirrus d'Orcanie, de Gomorre o funt li oliphant
Ramena une gent de merveillos semblant.

So zu lesen in einem Bruchstück des *Poème de la première croisade*, herausgegeben von P. Meyer in der **Romania**, Bd. V, S. 30.

Es giebt eine altfranzösiche Farce: *„Farce nouvelle d'ung savetier nommé* **Calbain**, *fort joyeuse etc.“*, abgedruckt im *Ancien théatre français (Jannet)* II, No. 33. Der Name ist doch sehr auffällig (Caliban). Der Inhalt der Posse hängt freilich absolut nicht mit dem *Tempest* zusammen. Aber der Name kann ein Fingerzeig sein auf weiter zurückliegende Quellen. —

Zu *Winter's Tale* habe ich folgende Notizen: Zum Stoffe zu vergleichen: *Percy's Rel.* III, 279 *(Valentine and Ursine)*; ferner: *L'histoire des deux nobles et vaillants chevaliers Valentin et Orson, fils de l'empereur de Grèce et neveux du très-chrétien roi de France Pepin*, Lyon 1605, 12°, p. 169, angeführt bei *Molière édit. Despois* I, 40, Note 6. Aus diesem Roman schöpfte *Desfontaines* die Tragikomödie *Bellissante ou la fidélité reconnue*, ein Stück, dessen Fabel mit *Winter's Tale* nicht unbedeutende Aehnlichkeit hat. Aber leider habe ich die Quelle über letzte Notiz verloren; wahrscheinlich aus der *Hist. d. th. fr.* von den Brüdern *Parfaist.*

VIII. Romeo und Julia in China.

Wir werden auf ein seltsames Zusammentreffen aufmerksam gemacht, durch welches Shakespeare in Beziehung zu einem sinesischen Dichter tritt. In der sinesischen Volksliedersammlung, welche den Namen Schi-king führt, kommt folgendes Gedicht vor, das wir dem von **Ernst Meier** (Professor in Tübingen) übersetzten und herausgegebenen Buche:

Morgenländische Anthologie,
klassische Dichtungen aus der sinesischen, indischen, persischen und hebräischen Literatur,

pag. 33 entnehmen:

Die Königin Fji weckt den König.
„Horch, der Hahn hat schon gekräht,
Zahlreich strömt es schon zum Schlosse!“
Nein, der Hahn hat nicht gekrähet;
's war nur das Gesumm der Fliegen.
„Sieh' die Morgenröth' erscheint
Und in's Schloß strömt schon die Menge!“
Nein, nicht ist's die Morgenröthe,
's ist des Mondes Licht, der aufgeht,
etc.

Seltsam, wie diese Zeilen an Romeo und Julia — *It was the nightingale* — erinnern; hier aber jagt die Julia den Romeo fort!

IX. Ein Shakespeare-Autograph.

Copie:

Borough of Birmingham.
Central Free Library.
Eden Place.

Dear Sir. *Janry. 20. 1881.*

In a letter from the Chief Librarian of the Public Library Boston, U. S., he mentions a Plutarch he has acquired and asks me to enquire among friends as to the Signature, etc., in it.

He writes:

„I have recently bought for the Public Library for £ 1 a copy of North's Plutarch a. D. 1603 with an autograph of Richard Hawkins on the title page, and on a fragment of a fly leaf the words
Wllm. Shakspeare
hundred & twenty pounds.

apparently written in the early part of the 17. Century, and the signature have a close resemblance to the facsimiles of Shakespeare's undoubted autograph. I have been an autograph collector for forty years, and while I am not able to say that it is a genuine autograph, I am equally unable to give any reason why it is not.

I bought the volume with two others of Samuel Gasking who said he was recently from England, a printer's proof reader, and that he bought the volume for a song eat an english bookstore soon after they had been brought in."

Yours respectfully

Samuel Timmins Esq. (sign.) *J. B. Mullins.*

X. Stratford.

Es liegt uns ein Heftchen vor, das in erfreulicher Weise Zeugniß von den Fortschritten ablegt, die die Shakespeare-Gründung in Stratford macht:

Catalogue of Pictures, Drawings, etc., exhibited in the Gallery of the Shakespeare-Memorial. Stratford-on-Avon. —

Statistischer Ueberblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern vom 1. Januar bis 31. December 1881.

Aachen (Stadttheater, Director Ritz). Was ihr wollt (Schlegel, Einrichtung nach den Meiningern). 7./1. und 20./1. 81. (Orsino — Hr. Martersteig, Olivia — Frl. Mitscherlich, Viola — Frl. Valmore, Sebastian — Hr. Busch.) — Romeo und Julia (Devrient's Bühneneinrichtung). 24./1. und 29./1. 81. (Romeo — Hr. Martersteig, Julia — Frl. Mitscherlich.) — Hamlet (Schlegel) 4./2. 81. (Hamlet — Hr. Siegwart Friedmann als Gast, Ophelia — Frl. Valmore.) 2./6. 81. (Hamlet — Hr. Domann, Ophelia — Frl. Walther.) 3./12. und 6./12. 81. (Hamlet — Hr. Schäfer, Ophelia — Frl. Formann.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck) 20./2. und 26./2. 81. (Lysander — Hr. Martersteig, Demetrius — Hr. Busch, Hermia — Frl. Mitscherlich, Helena — Frl. Valmore.) — Othello (Schlegel-Tieck-Voß). 3./3. 81. (Othello — Hr. Morisson als Gast) und 19./3. 81. (Othello — Hr. Martersteig, Desdemona — Frl. Valmore.) — König Richard III. 7./3. und 10./3. 81. (Richard III. — Hr. Morisson als Gast).

Altenburg (Herzogliches Hoftheater, Director Sowade). Hamlet (Schlegel) 25./2. 81. (Hamlet — Hr. Treptow von Regensburg als Gast, Ophelia — Frl. Bernhardt.) — Der Kaufmann von Venedig. (Nach Schlegel bearbeitet von Eduard und Otto Devrient.) 13./11. und 21./11. 81. (Shylock — Hr. Otto Devrient als Gast, Antonio — Hr. Conradi, Porzia — Frl. Bernhardt, Nerissa — Frl. Hrabowska).

Altona, siehe *Hamburg*, Stadttheater.

Amsterdam (Nieuwe Schouwburg, Director van Lier). Hamlet. 10./11. und 22./11. 81. (Hamlet — Hr. Ludwig Barnay als Gast.) 4./12. und 27./12. (Ophelia — Frl. Sandorf.) 21./11. 81 in Utrecht (w. o.). — Othello. 29./11. und 1./12. (Othello — Hr. Ludwig Barnay als Gast, Ophelia — Frl. Frohn als Gast).

Anclam (Stadttheater) und *Putbus* (fürstliches Theater, Director Magener). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel). 14./6., 23./6. und 27./6. 81. (Shylock — Hr. Masson, Porzia — Frl. Stürmann, Antonio — Hr. Ender.) — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein). 30./6., 13./9. und 22./9. 81. (Petruchio — Hr. Ender, Catharina — Frl. Darmer).

Aschersleben, *Staßfurth* und *Wittenberg* (vereinigte Stadttheater, Direktor Kneisel). Othello (Schlegel). 22./8., 3./10. und 18./11. 81. (Othello — Kneisel, Desdemona — Frl. Kneisel).

Augsburg (Stadttheater, Director Große). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel). 22./2. 81. (Shylock — Hr. Siegwart Friedmann als Gast, Porzia — Frl. Kühnau, Antonio — Hr. Fischer, Nerissa — Frl. Hänseler.) — Viel Lärm um Nichts (Holtei). 17./10. und 25./10. 81. (Claudio — Hr. Poor, Benedict — Hr. Heuser, Hero — Frl. Höfgen, Beatrice — Frl. Stehle.) — Hamlet (Schlegel). 21./11. 81. (Hamlet - Hr. Possart als Gast, Horatio — Hr. Poor, Ophelia — Frl. Stehle).

Baden-Baden, siehe *Carlsruhe*.

Bamberg, siehe *Nürnberg*.

Barmen-Elberfeld (Stadttheater, Director A. Basté). Der Kaufmann von Venedig (Uebersetzung von Schlegel, Einrichtung von West). 11./1. 81. (Shylock — Hr. Christophson, Porzia — Frl. Siebeck) und 28./1. 81. (Shylock — Hr. Siegwart Friedmann als Gast.) — Hamlet (Schlegel). 23./1. 81. (Hamlet — Hr. Siegwart Friedmann als Gast, Ophelia — Frl. Siebeck.) — Othello. 1./10. 81. (Othello — Hr. Habermeyer, Jago — Hr. Fanto, Desdemona — Frl. Siebeck).

— Stadttheater *Elberfeld*. — Hamlet. 24./1. 81. (w. o.) Der Kaufmann von Venedig. 27./1. 81. (w. o.) Othello. 2./10. 81. (w. o.).

Basel (Stadttheater, Director A. Schirmer). Othello. 29./9. 81. — Romeo und Julia. 29./12. 81. (Romeo — Hr. Wischhusen, Mercutio — Hr. Weber, Julia — Frl. Rossi).

Bautzen (Stadttheater, Directorin Haberstroh). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein). 14./3. 81. (Catharina — Frl. von Ernest aus Dresden als Gast, Petruchio — Hr. Seder.) — Romeo und Julia. 21./3. 81. (Romeo — Hr. Otto Hartmann als Gast, Mercutio — Hr. Seder, Julia — Frl. Bernhardt).

Berlin (Königliches Schauspielhaus). Der Sommernachtstraum (Uebersetzung von Schlegel und nach Tieck's decorativer und costümlicher Einrichtung). 5./1., 11./1., 15./1., 19./1., 26./1., 28./1., 3./2., 12./2., 17./2., 23./2., 6./3., 10./3., 25./3., 28./3., 6./4., 20./4., 9./5., 15./6., 16./8., 9./9., 13./10. 81. (Theseus — Hr. Drach, Egeus — Hr. Oberländer, Lysander — Hr. Müller, Demetrius — Hrn. Urban und Keßler, Squenz — Hr. Siegrist, Zettel — Hr. Vollmer, Schlucker — Hrn. Lincke und Krause, Hippolyta — Frl. Stollberg, Hermia Frl. Barkany, Helena — Frl. Meyer, Oberon — Frl. Mariot, Titania — Frl. Abich, Puck — Frl. Conrad.) — Romeo und Julia (Schlegel). 8./1., 9./3., 4./11. und 1./12. 81. (Graf Paris — Hr. Müller, Montague — Hr. Hellmuth-Brähm, Capulet — Hr. Oberländer, Romeo — Hr. Ludwig, Mercutio — Hr. Liedtke, Bruder Lorenzo — Hr. Berndal, Gräfin Capulet — Fr. Breitbach, Julia — Frl. Meyer, Amme der Julia — Fr. Frieb-Blumauer.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel). 22./1. und 20./2. 81. (Porzia — Frl. Schwartz von Carlsruhe als Gast, Doge — Hr. Oberländer, Prinz von Marocco — Hr. Drach, Antonio — Hr. Berndal, Shylock — Hr. Kahle, Porzia — Frl. Meyer, Nerissa — Frl. Abich.) — Hamlet (nach Schlegel bearbeitet von Oechelhäuser). 30./1., 25./11. und 25./12. 81. (Claudius — Hr. Hellmuth-Brähm, Gertrud — Frl. Stollberg, Hamlet — Hr. Ludwig, Polonius — Hr. Oberländer, Ophelia — Frl. Meyer, Geist von Hamlet's Vater — Hr. Berndal, Schauspieler — Hr. Kahle.) — König Richard III. (Schlegel-Tieck-Oechelhäuser.) 11./3., 27./3. und 15./9. 81. (Eduard IV. — Hr. Drach, Herzog von York — Frl. Conrad, Herzog von Clarence — Hr. Berndal, Herzog von Gloster — Hr. Kahle, Elisabeth — Fr. Keßler, Margarethe von Anjou — Frl. Stollberg, Anna — Frl. Meyer.) — Othello. 24./9. 81. (Othello — Hr. Drach, Cassio — Hr. Keßler, Jago — Hr. Kahle, Desdemona — Frl. Meyer, Emilie — Frl. Mariot.) — König Heinrich IV. I. Theil. (Schlegel-Tieck-Oechelhäuser.) 26./10.81. (Heinrich IV. — Hr. Jügelt, Prinz von Wales — Hr. Ludwig, Graf von Worcester — Hr. Kahle, Heinrich Percy — Hr. Drach, Owen Glendower — Hr. Berndal, Falstaff — Hr. Oberländer, Lady Percy — Frl. Meyer.) — König Heinrich IV. II. Theil. (Schlegel-Tieck-Oechelhäuser.) 27./10. 81. (Heinrich IV. — Hr. Jügelt, Prinz von Wales — Hr. Ludwig, Oberrichter — Hr. Berndal, Graf Northumberland — Hr. Kahle, Lady Northumberland — Fr. Breitbach, Lady Percy — Frl. Meyer.) — König Richard II. (Schlegel-Oechelhäuser.) 28./9. 81. (Richard II. — Hr. Ludwig, Johann von Gaunt — Hr. Kahle, Bolingbroke — Hr. Berndal, Graf von Northumberland — Hr. Drach, Heinrich Percy — Hr. Dehnike, Königin — Frl. Meyer, Herzogin — Fr. Breitbach).

Berlin (Nationaltheater, Director van Hell-Stahl). Der Sturm (Schlegel-Tieck). 17./9., 18./9., 19./9., 20./9., 21./9., 22./9., 23./9., 24./9., 25./9., 26./9., 27./9., 1./10., 5./10., 9./10. Nachm., 13./10., 15./10., 16./10., 17./10., 20./10., 23./10., 26./10., 27./10., 30./10., 6./11., 13./11., 22./11., 27./11. und 26./12. 81. (Alonso — Hr. van Hell, Sebastian — Hr. Flügel, Prospero — Hr. Pategg, Antonio — Hr. Günther, Ferdinand — Hr. Werther, Caliban — Hr. Kolbe, Miranda — Frl. Baumeister, Ariel —

Frl. Paulo.) — Die bezähmte Widerspenstige (Schlegel-Tieck). 28./9., 29./9., 30./9., 2./10., 7./10., 21./10. 81. (Catharina — Frl. Ellmenreich als Gast, Bianca — Frl. Paulo, Petruchio — Hr. Günther, Lucentio — Hr. Werther.) — Viel Lärm um Nichts (Schlegel). 8./10., 9./10., 10./10., 11./10. und 12./10. 81. (Beatrice — Frl. Ellmenreich als Gast, Hero — Frl. Baumeister, Claudio — Hr. Werther, Benedict — Hr. Günther).

Berlin (Victoriatheater, Direct. M. Ernst). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel). 1./10., 2./10., 3./10., 4./10., 5./10., 6./10., 7./10., 8./10., 9./10., 10./10. und 17./10. 81. (Shylock — Hr. Possart als Gast und Hr. Oppmar, Porzia — Frl. Honnef, Antonio — Hr. Winds, Nerissa — Frl. Keßler.) — Der Sturm (Uebersetzung von Schlegel, bearbeitet von Wehl). 15./10., 16./10., 18./10., 19./10., 20./10., 21./10., 22./10., 23./10., 24./10., 25./10., 4./11., 7./11., 9./11., 17./11., 18./11., 19./11. und 21./11. 81. (Alonso — Hr. Kowal, Sebastian — Hr. Pfeil, Prospero — Hr. Winds, Antonio — Hr. Gärtner, Ferdinand — Hr. Kester, Caliban — Hr. Door, Miranda — Frl. Bärndorf und Fr. Keßler, Ariel — Frl. Haußner).

Berlin (Ostendtheater, Director Dr. Grünfeld). Hamlet (Schlegel). 16./2. 81. (Hr. Krüger als Gast.) 16./10. und 17./10. 81. (Hr. Siegwart Friedmann als Gast, Ophelia — Frl. Miller.) — Othello (Schlegel). 17./4. 81. (Othello — Hr. Krüger als Gast, Desdemona — Frl. Miller.) — Romeo und Julia (Schlegel). 20./11. und 7./12. 81. (Romeo — Hr. Diehl, Julia — Frl. v. Carkowska.) — Gastspiele im Schloßtheater, *Charlottenburg*. Othello (Schlegel). 13./1. 81. Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein). 14./1. 81.

NB. Im Königl. Opernhause, Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater und Nationaltheater fanden im April und Mai 1881 Vorstellungen Shakespeare'scher Werke in italienischer Sprache durch Rossi und seine Gesellschaft statt.

Bern (Stadttheater). Hamlet (Schlegel). 28./11. 81. (Hamlet — Hr. Julius Fiala als Gast, Ophelia — Frl. Essbuchél).

Beuthen Ob. Schl. und *Grünberg* (Director Pötter). Hamlet (Schlegel). 2./2. 81. (Hamlet — Hr. Grans als Gast, Ophelia — Frl. Kroua.) — Die Bezähmung der Widerspenstigen. 18./11. 81. (Petruchio — Hr. Wentscher als Gast, Catharina — Frl. Collin.) — Romeo und Julia. 20./11. 81. (Romeo — Hr. Otto Hartmann als Gast, Julia — Frl. Münchmayer).

Bonn (Stadttheater, Director Hofmann). Othello (Voß). 26./10. 81. (Othello — Hr. Meyer, Jago — Hr. Wachtel, Cassio — Hr. Hillmann, Desdemona — Frl. Woytasch.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel). 6./11. 81. (Antonio — Hr. Meyer, Shylock — Hr. Wachtel, Porzia — Frl. Woytasch, Nerissa — Frl. Bertens).

Borna, Geithain und *Frankenberg* (Direction Triebel-Schlegel). Othello (Voß). 7./2., 10./4. und 1./12. 81. (Othello — Hr. Mittwoch, Desdemona — Frl. Paul).

Braunschweig (Herzogliches Hoftheater). König Lear (Schlegel-Tieck). 13./1. 81. (Lear — Hr. Schwerin, Cordelia — Frl. Smutek, Herzog von Albanien — Hr. Bethge. Edgar Gloster — Hr. Rüttiger, Edmund — Hr. Preuß.) — Hamlet (Schlegel). 2./3. und 9./12. 81. (Hamlet — Hr. Rüttiger, Horatio — Hr. Hich, Geist — Hr. Schwerin, Ophelia — Frl. Behre).

Bremen (Stadttheater, Director Pohl). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein). 18./1., 31./1., 11./11. (Catharina — Frl. Barkany als Gast) und 16./12. 81. (Catharina — Frl. Gröger, Bianca — Frl. Grevenberg und Frl. Masson, Lucentio — Hr. Bach, Petruchio — Hr. Sprotte. — Cymbelin (Hertzberg, einger. von Dr. Bulthaupt.) 20./1. 81. (Cymbelin — Hr. Schmitt, Königin — Frl. Wassermann, Imogen — Frl. Grevenberg, Posthumus — Hr. Sprotte, Jachimo — Hr. Grube.) — Macbeth. 13./3. 81. (Lady Macbeth — Frl. Ulrich von Dresden als Gast, Macbeth — Hr. Grube, Donalhain — Frl. Grevenberg, Malcolm — Hr. Bach, Macduff — Hr. Sprotte.) — König Richard II. (Schlegel.) 5./9. 81. (Richard II. — Hr. Grube, Isabelle von Valois — Frl. Marly, Joh. von Gaunt — Hr. von Fischer, Heinrich Bolinghroke — Hr. Sprotte.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck). 27./10., 28./10., 15./11., 18./11., 27./11., 28./12. 81. (Egeus — Hr. Grube, Lysander — Hr. L'Allemand, Demetrius — Hr. Schindler, Hermia — Frl. Masson, Helena — Frl. Flößel.) — Coriolanus. (Nach Tieck eingerichtet von E. Devrient und Dingelstedt.) 31./10. 81. (Cajus Marcus Coriolanus — Hr. Ludwig Barnay als Gast, Cominius —

Hr. Gruhe, Lartius — Hr. L'Allemand, Volumnia — Frl. Gröger, Valerie — Frl. Flößel.) — Siehe auch unter *Meiningen*, Gastspiele.

Bremen (Tivolitheater, Director Lührs). Die bezähmte Widerspenstige. 8./11. und 9./11. 81. (Catharina — Frl. Ellmenreich als Gast, Petruchio — Hr. Goebel als Gast).

Breslau (Stadttheater, Director Hillmann). Ein Sommernachtstraum. (Schlegel-Tieck). 13./1., 21./1., 11./3., 31./10., 4./11., 17./11., 6./12., 12./12. 81. (Lysander — Hr. Jantsch und Hr. Loew, Demetrius — Hr. Prechtler, Hermia — Fr. Hermany und Frl. Lucas, Helena — Frl. Harf). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel). 25./1. 81. (Antonio — Hr. Marx, Bassanio — Hr. Jantsch, Shylock — Hr. Moritz, Porzia — Fr. Hermany-Benedix.) — Hamlet (Schlegel-Tieck). 1./2., 17./10., 21/10. und 29./10. 81. (Hamlet — Hr. Jantsch und Hr. Loew, Ophelia — Frl. Harf.) — Ein Wintermärchen (Dingelstedt). 12./2. und 18./2. 81. Leontes — Hr. Jantsch, Hermione — Frl. Harf, Pauline — Fr. Monhaupt.) — Macbeth (Schlegel-Tieck). 26./3. 81. (Macbeth — Hr. Jantsch, Lady Macbeth — Fr. Hermany-Benedix). — Richard III. (Schlegel-Tieck). 29./3. und 5./4. 81. (Herzog von Clarence — Hr. Jantsch, Herzog von Gloster — Hr. Moritz, Margarethe — Fr. Hermany-Benedix, Anna — Frl. Harf.) — Romeo und Julia (Schlegel). 7./4. u. 12./4. 81. (Romeo — Hr. Prechtler, Mercutio — Hr. Jantsch, Julia — Frl. Harf.) — Siehe auch unter *Meiningen*, Gastspiele.

Breslau (Lobetheater, Director Schönfeldt). Hamlet (Schlegel). 26./3., 28./3. und 31./3. (Hamlet — Hr. Ludwig Barnay als Gast, Ophelia — Frl. Stehle.) — Othello (Voß). 17./4. 81. (Othello — Hr. Ludwig Barnay als Gast, Jago — Hr. Pausa, Desdemona — Frl. Stehle).

Bromberg und *Graudenz* (Stadttheater, Director Glotz). Der Kaufmann von Venedig. 6./1. 81. (Shylock — Hr. Pauli, Porzia — Frl. Schneider.) — (Director Jantsch.) — Julius Caesar (nach der Meininger Einrichtung). 1./10., 9./10. und 2./12. 81. (Julius Caesar — Hr. Quincke, Marcus Antonius — Hr. Collin, Marcus Brutus — Hr. Jantsch.) — Othello (Schlegel). 29./10., 6./11. und 14./12. 81. (Othello — Hr. Jantsch, Jago — Hr. Faber, Desdemona — Frl. Rosen.) — Hamlet (Schlegel). 5./11. und 19./12. 81. (Hamlet — Hr. Jantsch, Ophelia — Frl. Lohse.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel). 18./12. und 26./12. 81. (Lysander — Hr. Jantsch, Demetrius — Hr. von Maisdorff, Hermia — Frl. Lohse, Helena — Frl. Oswald).

Brünn (Stadttheater). Ein Sommernachtstraum. 1./1. und 23./1. 81. (Demetrius — Hr. Huvart, Lysander — Hr. Otto, Hermia — Frl. Schwarz, Helena — Frl. Fanto.) — Hamlet. 17./1. 81. (Hamlet — Hr. Huvart, Ophelia — Frl. Schwarz.) — Romeo und Julia. 17./3. 81. (Romeo — Hr. Robert als Gast, Mercutio — Hr. Huvart, Julie — Frl. Fanto.) — König Heinrich IV. I. Theil. 23./3. 81. (Falstaff — Hr. Baumeister als Gast, Heinrich IV. — Hr. Ott, Heinrich Percy — Hr. Huvart, Lady Percy — Frl. Fanto).

Cassel (Königliche Schauspiele). Die Bezähmung einer Widerspenstigen (Schlegel-Deinhardstein). 4./3., 7./4. und 28./12. 81. (Catharina — Fr. Lewinsky-Precheisen, Bianca — Frl. Pauli, Petruchio — Hr. Thies, Lucentio — Hr. Rinald.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel). 30./3. und 27./10. 81. (Antonio — Hr. Weisé, Bassanio — Hr. Rinald, Shylock — Hr. Borcherdt, Porzia — Fr. Lewinsky-Precheisen.) — König Richard III. (Dingelstedt.) 11./4. 81. (Graf Gloster — Hr. Lewinsky aus Wien als Gast, Eduard IV. — Hr. Weiße, Herzog von Clarence — Hr. Thies, Graf Richmond — Hr. Rinald, Margarethe — Fr. Lewinsky-Precheisen, Herzogin von York — Fr. v. Mills-Milarta, Anna — Frl. Pauli.) Ein Wintermärchen (Dingelstedt). 23./4. 81. (Leontes — Hr. Thies, Hermione — Fr. Lewinsky-Precheisen, Paulina — Fr. von Mills-Milarta.) — Wie es euch gefällt (Dr. Julius Pabst). 27./4. 81. (Herzog — Hr. Weisé, Rosalinde — Fr. Lewinsky-Precheisen, Celia — Frl. Pauli, Oliver de Boys — Hr. Thies, Orlando de Boys — Hr. Rinald.)

Viel Lärm um Nichts. 2./5., 15./9. und 23./12. 81. (Claudio — Hr. Rinald, Benedict — Hr. Thies, Hero — Frl. Pauli, Beatrice — Fr. Lewinsky-Precheisen.) — Othello (Schlegel-Tieck). 13./9., 3./10. und 29./11. 81. (Othello — Hr. Thies, Cassio — Hr. Rinald, Jago — Hr. Borcherdt, Desdemona

— Frl. Pauli.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel). 30./9., 10./10. und 14./11. 81. (Puck — Frl. Tullinger als Gast, Lysander — Hr. Thies, Demetrius — Hr. Rinald, Hermia — Frl. Pauli, Helena — Fr. Lewinsky-Precheisen.) — Macbeth. (Schlegel-Tieck). 25./12. 81. (Malcolm — Hr. Rinald, Macbeth — Hr. Thies, Lady Macbeth — Fr. Lewinsky-Precheisen).

Carlsruhe (Großherzogliches Hoftheater). Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck.) 11./1. und 24./2. 81. (Don Pedro — Hr. Grösser, Claudio — Hr. Prasch, Benedict — Hr. von Hoxar, Hero — Frl. Schaupp, Beatrice — Frl. Joh. Schwartz.) — König Richard III. (Schlegel.) 13./1. und 28./1. 81. (Eduard IV. — Hr. Grösser, Herzog Gloster — Hr. Lange, Elisabeth — Fr. Grösser, Margarethe — Fr. Lange, Anna — Frl. Joh. Schwartz.) — Julius Caesar (Schlegel). 1./2. und 7./6. 81. (Julius Caesar — Hr. Schneider, Marcus-Antonius — Hr. von Hoxar, Marcus Brutus — Hr. Prasch, Portia Frl. Joh. Schwarz und Frl. Hartmann.) — Ein Wintermärchen (Dingelstedt). 14./2. und 8./3. 81. (Leontes — Hr. Schneider, Hermione — Fr. Lange, Paulina — Fr. Grösser, Perdita — Frl. Schendler, Florizel — Hr. von Hoxar.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel). 19./9. und 4./12. 81. (Lysander — Hr. von Hoxar, Demetrius — Hr. Schilling, Hermia — Frl. Hartmann, Helena — Frl. Willborn.) — Othello (Voß). 20./10. und 31./10. 81. (Othello — Hr. Kraußneck, Jago — Hr. Lange, Desdemona — Fr. Hartmann.) — *Baden-Baden:* — Was ihr wollt (Schlegel). 3./1. 81. Ein Wintermärchen (Dingelstedt). 9./3. 81. (w. o.).

Charlottenburg (Königl. Schloßtheater) siehe *Berlin* (Osteudtheater).

Chemnitz (Stadttheater, Director Schönerstädt). Ein Wintermärchen (Dingelstedt). 11./1. 82. (Hermione — Frl. Ulrich aus Dresden als Gast, Leontes — Hr. Brüning, Paulina — Frl. Mahr.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel). 28./1. 81. (Porzia — Frl. Ulrich aus Dresden als Gast, Shylock — Hr. Bernhard.) — Julius Caesar (Schlegel). 1./10., 5./10. und 8./10. 81. (Julius Caesar — Hr. Regis, Marcus Antonius — Hr. Schröder, Marcus Brutus — Hr. Waldow.) — Viel Lärm um Nichts (Holtei). 14./12. 81. (Beatrice — Frl. Ulrich aus Dresden als Gast) und 18./12. 81. (Thaliatheater.) (Beatrice — Frl. Bruck, Hero — Frl. Reinecken, Benedict — Hr. Schröder, Claudio — Hr. Rub).

Coburg-Gotha (Herzogliches Hoftheater). Hamlet. 4./4. 81.

Cöln (Stadttheater, Director M. Ernst). Hamlet (Schlegel). 3./1. 81. (Hamlet — Hr. Ludwig Barnay als Gast) und 14./3. 81. (Hamlet — Hr. Bergmann, Ophelia — Frl. Honnef, Gertrud — Frl. Guinand.) — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein). 13./1. 81. (Catharina — Frl. Guinand, Bianca — Frl. Stelzer, Petruchio — Hr. Bergmann, Lucentio — Hr. Kester.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel). 5./3. 81. (Shylock — Hr. Hermann als Gast, Antonio — Hr. Weigel, Bassanio — Hr. Kester, Porzia — Frl. Guinand.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel). 17./3. und 2./4. 81. (Lysander — Hr. Telchmann, Demetrius — Hr. Bergmann, Hermia — Frl. Bruck, Helena — Frl. Guinand.) — Macbeth (Schiller). 20./4. u. 24./4. 81. (Lady Macbeth — Fr. Charl. Wolter als Gast, Macbeth — Hr. Door, Malcolm — Hr. Kester.) — (Director Hofmann.) — Othello (Voß). 12./9. 81. (Othello — Hr. Meyer, Jago — Hr. Wachtel, Desdemona — Frl. Woytasch.) — Ende gut, Alles gut. 3./10. 81. (z. 1. Mal) (König von Frankreich — Hr. Kleinecke, Gräfin von Rousillon — Fr. Freier-Herrlinger, Graf Bertram — Hr. Hillmann, Helena — Frl. Woytasch.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel). 31./10. 81. (Antonio — Hr. Meyer, Shylock — Hr. Wachtel, Porzia — Frl. Woytasch.) — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein.) 9./12. u. 12./12. 81. (Catharina — Frl. Ellmenreich als Gast, Bianca — Frl. Bertens, Lucentio — Hr. Hillmann, Petruchio — Hr. Kleinecke).

Cöthen (Sommertheater, Director Kugelberg). Der Kaufmann von Venedig. 1./6. 81. (Antonio — Hr. Werner, Shylock — Hr. Kugelberg, Porzia — Frl. Siebeck.) — Die bezähmte Widerspenstige. 6./7. 81. (Catharina — Frl. Siebeck, Petruchio — Hr. Wogritsch).

Crefeld (Stadttheater, Directoren Gluth und Wegler). Othello (Schlegel-Voß). 3./1. 81. (Othello — Hr. Gluth, Jago — Hr. Herbst, Desdemona — Frl. von Hoof.) — Die bezähmte Wi-

derspenstige (Deinhardstein). 7./2. u. 26./10. 81. (Petruchio — Hr. Gluth und Hr. Hentsch, Catharina — Frl. von Hoof und Frl. Bergé.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck). 10./2. und 14./2. 81. (Antonio — Hr. von Rittersfeld, Shylock — Hr. Herbst, Porzia — Frl. von Hoof.) — Romeo und Julia (Schlegel). 1./4. 81. (Julia — Frl. Siebeck als Gast, Romeo — Hr. Bohne).

Cottbus (Stadttheater, Director Schiemang). Der Kaufmann von Venedig. 4./12. 81.

Cüstrin, *Fürstenwalde* und *Landsberg* a. d. Warthe (Director Hartmann). Die Komödie der Irrungen (Schlegel-Tieck). 28./2., 19./9. und 6./12. 81. — Ein Sommernachtstraum. 25./7. 81.

Danzig (Stadttheater, Director Stolzenberg). Romeo und Julia (Schlegel). 9./2. (Julia — Frl. Meyer von Berlin als Gast) und 10./12. 81. (Julia — Frl. Tondeur, Romeo — Hr. Meyer und Hr. Wächter.) Was ihr wollt (Oechelhäuser). 27./2. 81. (Viola — Frl. Meyer aus Berlin als Gast, Sebastian — Hr. Meyer, Olivia — Frl. Gamber.) — König Richard III. 17./3. 81. (Graf Gloster — Hr. Possart als Gast, Eduard IV. — Hr. Franke, Anna — Frl. Ziegler.) — Hamlet Schlegel.) 23./3. 81. (Hamlet — Hr. Possart als Gast, Ophelia — Fr. Stolzenberg). — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel). 18./3. 81. (Shylock — Hr. Possart als Gast, Porzia — Frl. Weinert, Nerissa — Frl. Gamber.) — Macbeth (Schiller). 8./4. 81. (Lady Macbeth — Frl. Ulrich von Dresden als Gast, Macbeth — Hr. Weber, Malcolm — Hr. Meyer).

Darmstadt (Großherzogliches Hoftheater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel). 1./1. und 24./5. 81. (Theseus — Hr. Dalmonico, Lysander — Hr. Hacker, Demetrius — Hr. Steude und Hr. Edward, Hermia — Frl. Ethel, Helena — Frl. Weigel, Puck — Frl. Kläger.) — König Heinrich IV. II. Theil. (Nach Schlegel von Dingelstedt.) 11./1. 81. (z. 1. M.) und 18./3. 81. (Heinrich IV. — Hr. Dalmonico, Prz. v. Wales — Hr. Edward, Prz. v. Lancaster — Hr. Hacker, Lady Percy — Frl. Weigel, Falstaff — Hr. Werner.) — König Heinrich V. (Dingelstedt.) 8./2. (z. 1. M.) und 20./3. 81. (Heinrich V. — Hr. Edward, Erzbischof — Hr. Knispel, Fluellen — Hr. Werner, Carl VI. — Hr. Dalmonico, Isabella — Frl. Berl, Der Dauphin — Hr. Hacker, Prinzeß Catharina — Frl. Weigel.) — König Richard II. (Schlegel-Dingelstedt.) 15./3. 81. (Richard II. — Hr. Eduard, Isabella v. Valois — Frl. Weigel, Johann v. Gaunt — Hr. Knispel, Langley — Hr. Werner, Eleonore — Frl Berl, Bolingbroke — Hr. Dalmonico, Heinrich Percy — Hr. Wagner.) — König Heinrich IV. I. Theil. (Schlegel-Dingelstedt.) 16./3. 81. (Heinrich IV. — Hr. Dalmonico, Prinz von Wales — Hr. Edward, Prinz von Lancaster — Hr. Hacker, Heinrich Percy — Hr. Wünzer, Lady Percy — Frl. Weigel, Falstaff — Hr. Werner.) — Ein Wintermärchen (Dingelstedt). 22./4. und 13./9. 81. (Leontes — Hr. Edward, Hermione — Frl. Weigel, Pauline — Frl. Berl.) Othello (Voß, eingerichtet von West). 30./9. 81. (Othello — Hr. Wünzer, Jago — Hr. Werner, Desdemona — Frl. Weigel, Emilia — Frl. Berl.) — König Heinrich VI. I. Theil. (Dingelstedt.) 29./11. 81. (z. 1. Mal.) (Heinrich VI. — Hr. Hacker, Margaretha von Anjou — Frl. Berl, Herzog von Gloster — Hr. Werner, Eleonore — Frl. Weigel, Graf Warwick — Hr. Dalmonico, Herzog von Suffolk — Hr. Edward.)

Dessau (Herzogliches Hoftheater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel). 20./3. und 5./4. 81. (Lysander — Hr. Reubke, Demetrius — Hr. Grans, Hermia — Frl. Ungar, Helena — Frl. Gläser, Puck — Frl. Matthias.) — Romeo und Julia (Schlegel). 9./12. 81. (Romeo — Hr. Possansky, Mercutio — Hr. Reuhke, Julia — Frl. Gläser).

Dortmund (Stadttheater, Director Pollak). Othello (Schlegel - Tieck). 5./1. 81. — Die bezähmte Widerspenstige. (Nach Baudissin von Deinhardstein.) 2./2. 81. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel). 28./12. 81. (Antonio — Hr. Badewitz als Gast, Porzia — Frl. Stührmann als Gast, Shylock — Hr. Franke).

Dresden (Königliche Hoftheater). Altstadt. Hamlet (Schlegel). 19./1. 81. (Hamlet — Hr. von Hoxar von Carlsruhe als Gast, Ophelia — Frl. Hahn.) — König Lear (Voß). 24./1. 81. (Lear — Hr. Porth, Goneril — Frl. Ulrich, Regan — Frl. Guinand, Cordelia — Frl. Hahn, Herzog von Burgund — Hr. Richelsen, Gloster — Hr. Jaffé.) — Die bezähmte Widerspenstige. (Nach Baudissin's Ueber-

setzung von Deinhardstein.) 7./3. 81. (Petruchio — Hr. Herzfeld von Stuttgart als Gast, Lucentio — Hr. Matkowsky, Catharina — Frl. von Ernest, Bianca — Frl. Bormann.) — Was ihr wollt (Putlitz). 11./3. und 21./6. 81. (Orsino — Hrn. Richelsen und Dettmer, Malvolio — Hr. Jaffé, Olivia — Frl. Guinand, Viola — Frl. Link.) Romeo und Julia. (Nach Schlegel's Uebersetzung von Ed. Devrient einger.) 4./4., 19./9. und 7./11. 81. (Romeo — Hr. Matkowsky, Julia — Frl. Link, Lorenzo — Hr. Jaffé.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel). 6./4. 81. (Hippolyta — Frl. Guinand, Hermia — Frl. Bormann, Helena — Frl. Hahn, Oberon — Frl. von Ernest, Lysander — Hr. Dettmer.) — Der Kaufmann von Venedig. (Nach Schlegel's Uebersetzung eingerichtet von Ed. Devrient.) 27./4. und 7./9. 81. (Antonio — Hr. Porth, Bassanio — Hr. Matkowsky, Shylock — Hr. Jaffé, Porzia — Frl. Ulrich.) — Neustadt. — Viel Lärm um Nichts. (Uebersetzt von Baudissin, eingerichtet von Holtei.) 22./1. 81. (Beatrice — Frl. Ulrich, Benedict — Hr. von Hoxar von Carlsruhe als Gast.)

Düsseldorf (Stadttheater, Director Schirmer). Viel Lärm um Nichts. (Schlegel-Tieck). 22./1. 81. (Claudio — Hr. Wischhusen, Benedict — Hr. Winds, Hero — Frl. Griebe, Beatrice — Frl. Hausmann.) — König Lear. 2./2. 81. (Lear — Hr. Richard Kahle als Gast, Regan — Frl. Hausmann, Cordelia — Frl. Griebe, Edgar — Hr. Wischhusen, Edmund — Hr. Winds.) — König Richard III. 5./2. 81. (Gloster — Hr. Kahle als Gast) und 5./3. 81. (Gloster — Hr. Wassermann, Clarence — Hr. Winds, Graf Richmond — Hr. Wischhusen, Elisabeth — Frl. Hausmann, Anna — Frl. Griebe.) — Der Kaufmann von Venedig. 7./2. 81. (Shylock — Hr. Kahle als Gast, Antonio — Hr. Reuter, Bassanio — Hr. Winds, Porzia — Frl. Griebe.) — Hamlet. 9./2. 81. (Hamlet — Hr. Kahle als Gast, Ophelia — Frl. Griebe.) — Ein Sommernachtstraum. 7./3. 81. (Lysander — Hr. Wischhusen, Demetrius — Hr. Winds, Hermia — Frl. Griebe, Helena — Frl. Hausmann.) Macbeth. 6./4. 81. — Director Simons. Romeo und Julia (Schlegel). 1./10. 81. (Romeo — Hr. Schwellach, Mercutio — Hr. Hildebrandt, Julia — Frl. Stöbe.) — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein). 15./10. 81. (Catharina — Frl. Stöbe, Lucentio — Hr. Schwellach, Petruchio — Hr. Hildebrandt).

Elberfeld, siehe *Barmen*.

Elbing (Stadttheater, Director Th. Basté). Hamlet (Schlegel). 20./2. 81. (Hamlet — Hr. Varena als Gast, Ophelia — Frl. Svendsborg.) — *Swinemünde*. — Die bezähmte Widerspenstige. (Baudissin-Deinhardstein.) 28./8. 81. (Catharina — Frl. Paula Basté als Gast, Petruchio — Hr. Lessing).

Essen (Vaudevilletheater, Director Berthold). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel). 29./3. und 11./5. 81. (Porzia — Frl. Lösser von Darmstadt als Gast u. Frl. Lieber, Shylock — Hr. Nowack.) — Othello. 15./5. 81. (Othello — Hr. Berthold, Desdemona — Frl. Lieber.) Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein). 28./8. 81. (Catharina — Frl. Plaehn als Gast, Petruchio — Hr. Berthold).

Frankenberg, siehe Borna.

Frankfurt a. Main (Schauspielhaus und Opernhaus). Julius Caesar (Schlegel). 25./1. 81. (Marcus Antonius — Hr. Ludwig Barnay als Gast, Julius Caesar — Hr. Zademak, Marcus Brutus — Hr. Schneider, Porzia — Frl. Weiße.) — Die Zähmung der Widerspenstigen (Deinhardstein). 11./2., 30./3., 13./8. und 15./11. 81. (Catharina — Frl. Weiße, Bianca — Frl. Gündel, Petruchio — Hr. Schneider, Lucentio — Hr. L'Allemand u. Hr. Schumann.) — König Lear. 25./2., 9./4. und 23./4. 81. (Lear — Hr. Lobe, Cordelia — Frl. Gündel, Herzog von Cornwall — Hr. Stägemann, Edgar — Hr. Salomon, Edmund — Hr. L'Allemand und Hr. Elrif.) — Othello (Schlegel-Tieck). 19./7., 23./7., 28./9. und 16./10. 81. (Othello — Hr. Salomon, Cassio — Hr. Stägemann, Jago — Hr. Hermann, Desdemona — Frl. Gündel, Emilie — Fr. Ernst). — Viel Lärm um Nichts (Holtei). 15./10., 21./10. und 27./10. 81. (Claudio — Hr. Hofmann, Benedict — Hr. Schneider, Hero — Frl. Gündel, Beatrice — Frl. Weiße). — Ein Sommernachtstraum (Schlegel). 14./4., 2./5. und 18./8. 81. (Lysander — Hr. Stägemann und Hr. Schumann, Demetrius — Hr. Hofmann, Hermia — Fr. Stägemann, Helena — Frl. Gündel, Droll — Frl. Klinkhammer).

Frankfurt a/O. (Stadttheater, Director Töpfer). Othello (Voß). 7./1. 81. (Othello — Hr. Porth von Dresden

als Gast.) 6./10. und 13./10. 81. (Othello — Hr. Morisson als Gast, Desdemona — Frl. Perner und Frl. Wilhelm, Jago — Hr. Welb und Hr. Schröder.) Die bezähmte Widerspenstige (nach Baudissin-Deinhardstein). 23./1. 81. (Catharina — Frl. Mariot von Berlin als Gast.) König Richard III. (Schlegel). 9./10. 81. (Herzog Gloster — Hr. Morisson als Gast, Herzog Clarence — Hr. Lübeck, Margarethe — Frl. Bach, Anna — Frl. Kästner). — Hamlet. (Bearbeitet von Ed. und Otto Devrient.) 27./11. und 2./12. 81. (Hamlet — Hr. Otto Devrient als Gast, Ophelia — Fr. Wilhelm).

Freiburg i/B. (Stadttheater.) Maaß für Maaß (Vineke). 5./1. und 10./2. 81. (Herzog Vincentio — Hr. Resemann als Gast, Graf Angelo — Hr Benda, Claudio — Hr. Scraup, Isabella — Frl. Roth, Marianne — Frl. Stretter.) — Hamlet (Schlegel). 9./1. 81. (Hamlet — Hr Resemann als Gast, Ophelia — Frl. Haffner.) — Macbeth (Schiller). 3./2. 81. (Macbeth — Hr. Resemann als Gast, Malcolm — Hr. Scraup, Lady Macbeth — Frl. Jerrmann.) — Der Sommernachtstraum. 16./3. 81. (Demetrius — Hr. Resemann als Gast, Lysander — Hr. Scraup, Hermia — Frl. Haffner, Helena — Frl. Roth, Droll — Frl. Stretter.) — Romeo und Julia (Schlegel). 16./10. 81. (Mercutio — Hr. Goritz als Gast, Romeo — Hr. Teucher, Julia — Frl. Scheidt.) — Die bezähmte Widerspenstige. 16./11. 81. (Catharina — Frl. Ellmenreich als Gast, Petruchio — Hr. Goritz als Gast, Bianca — Frl. Scheidt, Lucentio Hr. Teucher).

Fürstenwalde, siehe *Cüstrin*.

Fulda und *Mühlhausen* (Stadttheater, Director Süssenguth). Othello (Schlegel-Tieck). 18./7. und 25./11. 81. (Othello — Hr. Süssenguth, Desdemona — Frl. Schneider und Frl. Papendieck).

Gardelegen (Stadttheater, Director Rieck). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein). 1./12. 81. (Petruchio — Hr. Alestra, Catharina — Frl. Flössel).

Geithain, siehe *Borna*.

Gera (Fürstliches Theater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel). 22./2. 81. (Demetrius — Hr. Schumacher, Lysander — Hr. Hildebrandt, Hermia — Frl. Bruch, Helena — Frl. Stolte.) — Hamlet. 11./10. 81. (Hamlet — Hr. Ottomeyer als Gast, Ophelia — Frl. Beeskow).

Görlitz (Stadttheater, Director Schindler). Der Kaufmann von Venedig. 11./1. 81. (Shylock — Hr. Siegwart Friedmann als Gast, Antonio — Hr. Berstl, Porzia — Frl. Winkler.) — Hamlet. 14./1. 81. (Hamlet — Hr. Siegwart Friedmann als Gast) und 7./12. 81. (Hamlet — Hr. Gehring, Ophelia — Frl. Winckler und Frl. Bärndorf.) — Ein Sommernachtstraum. 2./2. und 9./2. 81. (Lysander — Hr. Sauer, Demetrius — Hr. Hartig, Hermia — Frl. Winckler, Helena — Frl. Reichardt.) — König Lear (West). 2./10. und 19./10. 81. (Lear — Hr. Schaumburg).

Glauchau, siehe *Jena*.

Göppingen. Othello. 9./12. 81. (Othello — Hr. Steng, Desdemona — Frl. Weißer, Jago — Hr. Kott).

Gotha, siehe *Coburg*.

Graz (Landestheater). König Richard III. 29./1. 81. (Graf Gloster — Hr. Roll, Graf Richmond — Hr. Starcke, Elisabeth — Frl. v. Rosenberg, Anna — Frl. Grumelli.) — Der Kaufmann von Venedig. 7./5. 81. (Shylock — Hr. Valdeck, Porzia — Frl. v. Rothenberg.) — Die bezähmte Widerspenstige. 22./9. 81. (Petruchio — Hr. Timm, Catharina — Frl. Bruckmüller, Lucentio — Hr. Starcke, Bianca — Frl. Albrecht.) — Viel Lärm um Nichts. 14./10. und 24./11. 81. (Claudio — Hr. Starcke, Benedict — Hr. Willhain, Hero — Frl. Bruckmüller, Beatrice — Frl. Rothenberg).

— Stadttheater siehe *Meiningen*, Gastspiele.

Grünberg, siehe *Beuthen Ob.-Schl.*

Guben und *Glogau* (Stadttheater, Director Oppenheim). Der Sommernachtstraum (Schlegel). 14./11. und 5./12. 81. (Lysander — Hr. Baumann, Demetrius — Hr. Rub, Hermia — Frl. Joost, Helena — Frl. Bellini).

Gumbinnen, siehe *Marienwerder*.

Halberstadt (Neues Stadttheater, Director Bischoff). Othello. 28./8. 81. (Othello — Hr. Bischoff, Desdemona — Frl. Harder. — Hamlet. 17./9. 81. (Hamlet — Hr. Bischoff, Ophelia — Frl. Harder).

Halle a/S. (Stadtheater, Director Gumtau). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel). 30./1. und 10./2. 81. (Antonio — Hr. v. Erdberg, Bassanio — Hr. Werther, Shylock — Hr. Herzmann, Porzia — Frl. Anschütz.) — Romeo und Julia. 20./3. 81. (Romeo — Hr. Werther, Mercutio — Hr. Acker-

mann, Julia — Frl. Rossi.) — Viel Lärm um Nichts (bearbeitet von Jul. Thümmel). 9./12. und 14./12. 81. (Claudio — Hr. Egon, Benedict — Hr. Ackermann, Hero — Frl. Randow, Beatrice — Frl. Kanfhold.) — Hamlet (Schlegel). 11./12. und 15./12. 81. (Hamlet — Hr. Ackermann, Ophelia — Frl. Winkler, Horatio — Hr. Leichert, Laertes — Hr. Egon).

Hamburg (Stadttheater, Director Pollini). Ein Sommernachtstraum (Schlegel). 11./1., 14./1., 18./11. und 10./12. 81. (Theseus — Hr. Mark, Lysander — Hr. Arndt und Hr. A. Meyer, Demetrius — Hr. Winand, Squenz — Hr. Kinder, Hippolyta — Frl. Giers, Hermia — Frl. Sobjeska und Frl. Kafka, Helena — Frl. Carlson und Frl. Schanzer.) — Hamlet. 16./2. 81. (Hamlet — Hr. Adolf Sonnenthal als Gast) und 17./5. 81. (Hamlet — Hr. Ludwig Barnay als Gast, Polonius — Hr. Golden, Laertes — Hr. Winand und Hr. Arndt, Geist — Hr. Kinder, Ophelia — Frl. Horvath und Frl. Schanzer, Horatio — Hr. Horwath). — Antonius und Cleopatra (Schlegel). 31./3. 81 (z. 1. Mal). (Marcus Antonius — Hr. Winand, Octavius Caesar — Hr. Weiser, Sextus Pompejus — Hr. Mark, Cleopatra — Frl. Giers.) — Cymbelin (nach Schlegel - Tieck-Wolzogen). 19./4. 81 (z. 1. Mal.) (Cymbelin — Hr. Golden, Königin — Frl. Liebich, Cloten — Hr. Mark, Marcus Glabrio — Hr. Weiser, Imogen — Frl. Schanzer, Bellarius — Hr. Poehmann, Leonatus Posthumus — Hr. Winand.) — König Lear (Wehl). 28./9., 30./10. und 9./11. 81. (Lear — Hr. Löwenfeld, König von Frankreich — Hr. A. Meyer, Edgar Gloster — Hr. Winand, Edmund — Hr. Mark, Goneril — Frl. v. Kaler und Frl. Schanzer, Regan — Frl. Giers, Cordelia — Frl. Leuthner und Frl. Horvath.) — Stadttheater *Altona.* — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein). 30./1. 81. (Baptista — Hr. Golden, Catharina — Frl. Giers, Bianca — Frl. Carlson, Lucentio — Hr. Arndt, Petruchio — Hr. Winand.) — Ein Sommernachtstraum (s. o.). 24./1. 81. (Besetzung w. o.) — Hamlet (w. o.) 19./2. 81. (Hamlet — Hr. Sonnenthal als Gast, Besetzung w. o.) — König Richard III. (Nach Schlegel bearbeitet von Dingelstedt.) 21./3. 81. (Eduard IV. — Hr. Golden, Elisabeth — Frl. Liebich, Herzog von Clarence — Hr. Winand, Herzog von Gloster — Hr. G. Burchard, Margarethe von Anjou — Frl. Giers, Herzogin von York — Fr. Scholz, Anna — Frl. Sobjeska, Graf von Richmond — Hr. Arndt.) — Antonius und Cleopatra (w. o.) 2./4. 81 (z. 1. Mal.) (Besetzung w. o.) König Lear (w. o.) 4./10. und 7./10. 81. (Besetzung w. o.).

Hamburg (Thaliatheater, Director Ch. Maurice). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel). 12./4. 81. (Porzia — Frl. Heese v. Wien als Gast, Prz. v. Marocco — Hr. Flashar, Prz. v. Arragon — Hr. Formes, Antonio — Hr. Kühns, Bassanio — Hr. Nissen, Shylok — Hr. Görner, Nerissa — Frl. Rossi, Jessica — Frl. v. Seedorf.) — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein). 28./4. 81. (Catharina — Frl. Ellmenreich als Gast, Bianca — Frl. v. Seedorf, Petruchio — Hr. Nissen, Lucentio — Hr. Siegmann) — Hamlet (Schlegel). 30./5. 81. (Hamlet — Hr. Siegwart Friedmann als Gast, Ophelia — Frl. von Pistor).

Hamburg (Altona-Tivolitheater am Schulterblatt, Director Krüger). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel). 20./8. und 23./8. 81. (Antonio — Hr. Weidt, Bassanio — Hr. Reimers, Shylok — Hr. Schiewick, Porzia — Frl. von Hoof).

Hanau (Stadttheater, Director Frey). Ein Wintermärchen (Dingelstedt). 26./1. und 11./2. 81. (Leontes — Hr. Carl Schultz, Hermione — Frl. Ziegler, Perdita — Fr. Herrmann, Florizel — Hr. Schwemer, Paulina — Fr. Baum.) — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein). 4./3. 81. (Petruchio — Hr. Scholling als Gast, Catharina — Frl. Ziegler). — *Homburg v. d. H.*, Kurhaustheater — Ein Wintermärchen (w. o.). 10./2. 81. (Besetzung w. o.).

Hannover (Königl. Schauspiele). Othello (Voss). 11./1. 81. (Othello — Hr. Morisson als Gast, Doge — Hr. Walther, Desdemona — Frl. Wewerka, Cassio — Hr. Grunert, Jago — Hr. Holthaus, Emilie — Fr. Scholz.) — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein). 12./2. 81. (Baptista — Hr. Winkelmann, Catharina — Frl. Preßburg, Bianca — Frl. Crusius, Vincentio — Hr. Gliemann, Lucentio — Hr. Grunert, Petruchio — Hr. Grube, Tramio — Hr. Holthaus.) — König Richard II. (Schlegel, eingerichtet von H. Müller). 24./2. 81. (Richard II. — Hr. Grunert, Isabella

von Frankreich — Frl. Hildebrandt, Herzog von Lancaster — Hr. Herrmann, Herzog von York — Hr. Winkelmann, Heinrich Bolingbroke — Hr. Holthaus, Herzogin von Gloster — Fr. Scholz, Herzogin von York — Fr. Winkelmann, Graf Salisbury — Hr. Speith, Graf Northumberland — Hr. Walther, Heinrich Percy — Hr. Berg.) — König Heinrich IV. I. Theil (Schlegel, eingerichtet von H. Müller). 26./2. 81. (Heinrich IV. — Hr. Holthaus, Prinz von Wales — Hr. Grube, Joh. von Lancaster — Hr. Steinecke, Graf von Worcester — Hr. Herrmann, Graf von Northumberland — Hr. Walther, Heinrich Percy — Hr. Grunert, Catharina — Frl. Wewerka, Owen Glendower — Hr. Winkelmann, Falstaff — Hr. H. Müller, Poins — Hr. Barthel.) — König Heinrich IV. II. Theil (Schlegel, eingerichtet von H. Müller). 28./2. 81. (Besetzung w. o., Lordoberrichter — Hr. Herrmann, Erzbischof von York Hr. Winkelmann.) — König Heinrich V. (Schlegel, eingerichtet von H. Müller). 2./3. 81. (Heinrich V. — Hr. Grube, Herzog von Bradford — Hr. Steinecke, Herzog von Gloster — Hr. Weigel, Graf von Westmoreland — Hr. Speith, Erzbischof von Canterbury — Hr. Walther, Sir Thomas Grey — Hr. Steinfeldt, Karl V. — Hr. Winkelmann, Isabelle von Bayern — Fr. Scholz, Der Dauphin — Hr. Grunert, Prinzessin Catharina — Frl. Wewerka, Herzog von Orleans — Hr. Herrmann, Connetable von Frankreich — Hr. Holthaus, Fluellen — Hr. H. Müller, Pistol — Hr. Berend.) — König Heinrich VI. I. Theil (Schlegel, eingerichtet von H. Müller). 5./3. 81. (Heinrich VI. — Hr. Grube, Herzog von Anjou — Hr. Eckert, Margar. von Anjou — Frl. Hildebrandt, Herzog von Bedford Hr. Speith, Herzog von Gloster — Hr. Walther, Bischof von Winchester — Hr. Holthaus, Leonore — Frl. Wewerka, Rich. Plantagenet — Hr. Herrmann, Graf Suffolk — Hr. Grunert, Graf von Warwick — Hr. Winkelmann, Vernon — Hr. Barthel, Hans Cade — Hr. H. Müller.) — König Heinrich VI. II. Theil (Schlegel, eingerichtet von H. Müller). 7./3. 81. (Heinrich VI. — Hr. Grube, Margarethe — Frl. Hildebrandt, Prinz von Wales — Hr. Steinecke, Ludwig XI. — Hr. Müller, Prinzessin Bona — Frl. Crusius, Herzog von York — Hr. Herrmann, Graf March — Hr. Barthel, Herzog von Clarence — Hr. Grunert, Herzog von Gloster — Hr. Holthaus, Graf Warwick — Hr. Winkelmann, Elisabeth Grey — Frl. Wewerka.) — König Richard III. (Schlegel, eingerichtet von H. Müller). 9./3. 81. (Eduard IV. — Hr. Herrmann, Elisabeth — Fr. Scholz, Prinz von Wales — Frl. Crusius, Herzog von York — Frl. Preßburg, Herzog von Clarence — Hr. Grube, Herzog von Gloster — Hr. Holthaus, Margarethe — Frl. Hildebrandt, Anna — Frl. Wewerka, Graf von Richmond — Hr. Grunert, Sir Ratcliff — Hr. Steinfeldt, James Tyrell — Hr. Winkelmann, 1. Mörder — Hr. H. Müller.) — Hamlet (Schlegel). 4./4. 81. (Hamlet — Hr. Urban von Berlin als Gast, Claudius — Hr. Holthaus, Gertrude — Fr. Scholz, Polonius — Hr. H. Müller, Laertes — Hr. Grunert, Ophelia — Frl. Wewerka, Geist — Hr. Winkelmann.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel). 19./4. 81. (Theseus — Hr. Winkelmann, Hippolyta — Frl. Crusius, Hermia — Frl. Fritze, Demetrius — Hr. Barthel, Lysander — Hr. Steinecke, Helena — Frl. Wewerka, Squenz — Hr. H. Müller, Flaut — Hr. Holthaus, Oberon — Frl. Hildebrandt, Puck — Frl. Preßburg.) — Macbeth (Schiller-Schlegel). 25./4. 81. (Malcolm — Hr. Grunert, Macbeth — Hr. Holthaus, Macduff — Hr. Grube, Lady Macbeth — Frl. Hildebrandt.) — König Johann (Schlegel, eingerichtet von H. Müller). 14./5. 81. (König Johann — Hr. Holthaus, Eleonore — Fr. Scholz, Arth. v. Bretagne — Frl. Wewerka, Blanca von Castilien — Frl. Crusius, Der Dauphin — Hr. Grunert, Pandulpho — Hr. H. Müller, Faulconbridge — Hr. Grube).

Hannover (Residenztheater, Director Röpke). Othello (Schlegel). 23./1. 81. (Othello — Hr. Ludwig Barnay als Gast, Desdemona — Frl. Doppel).

Heidelberg (Stadttheater, Directoren Böllert und Timansky.) Was ihr wollt (Oechelhäuser). 5./1. 81. (Sebastian — Hr. Richard, Orsino — Hr. Maximilian, Olivia — Frl. Götze, Viola — Frl. Maring.) — Hamlet (Oechelhäuser). 12./1. 81. (Hamlet — Hr. von Hoxar aus Carlsruhe als Gast, Polonius — Hr. Salomon, Ophelia — Frl. Maring) u. 17./12. 81. (Hamlet — Hr. Weiser von Hamburg als Gast.) — Ein Sommernachtstraum (Oechelhäuser). 18./3. 81. (Puck — Frl. Hasemann-Kläger als Gast, Lysander — Hr. Maximilian,

Demetrius — Hr. Richard, Hermia — Frl. Frey, Helena — Frl. Maring).

Homburg v. d. Höhe siehe *Hanau*.

Jena, Plauen und *Glauchau* (Verein. Stadttheater, Director Tauscher). Der Kaufmann von Venedig. 20./2., 20./3. und 9./9. 81. (Antonio — Hr. Niedt, Shylock — Hr. Grohe, Porzia — Frl. Benoit.) — Hamlet. 21./10., 24./10., 14./11. und 25./12. 81. (Hamlet — Hr. Herrmann, Ophelia — Frl. Lagarde.) — Othello (Schlegel-Tieck). 31./10. und 28./11. 81. (Othello — Hr. Herrmann, Desdemona — Frl. Lagarde).

Kaiserslautern (Stadttheater, Director Tiefel). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein). 24./4. 81. (Catharina — Fr. Julie Herrlinger als Gast, Petruchio — Hr. Tiefel.) — Was ihr wollt (Deinhardstein). 4./5. 81. (Sebastian-Viola — Fr. Julie Herrlinger als Gast, Orsino — Hr. Tiefel, Olivia — Frl. Horn).

Kiel (Stadttheater, Director Hoffmann). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein). 1./1. 81. (Petruchio — Hr. Groth, Catharina — — Frl. Altmann) und 4./10. 81. (Petruchio — Hr. Ludwig Barnay als Gast.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel). 19./10. 81. (Lysander — Hr. Beese, Demetrius — Hr. Groth, Hermia — Frl. Altmann, Helena — Frl. Klug). — Romeo und Julia. 21./11. 81. (Romeo — Hr. Beese, Mercutio — Hr. Carlschultz, Bruder Lorenzo — Hr. Weidlich, Julia — Frl. Düeusing).

Kissingen, siehe *Würzburg*.

Königsberg in Preussen. (Stadttheater, Director Goldberg) Viel Lärm um Nichts (Holtei). 14./1. und 17./1. 81. (Don Pedro — Hr. Teuscher, Don Juan — Hr. Wachtel, Benedict — Hr. Tomann, Hero — Frl. Schwarzenberg, Beatrice — Frl. Gimmer, Cyprian — Hr. Johannes.) — König Richard III. (Schlegel). 3./3. und 10./3. 81. (Eduard IV. — Hr. Rogall, Elisabeth — Frl. Grimmer, Herzog von Clarence — Hr. Tomann, Herzog von Gloster — Hr. Wachtel, Margarethe von Anjou — Fr. Galster, Herzogin von York — Fr. Pittmann, Anna — Frl. Schwarzenberg). — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck). 21./5. 81. (Antonio — Hr. Krahl, Bassanio — Hr. Tomann, Shylok — Hr. Wachtel, Porzia — Frl. Schwarzenberg, Nerissa — Frl. Stjerna.) — Der Sturm (Dingelstedt). 18./10., 20./10. und 28./10. 81. (Alonso — Hr. Benemann, Ferdinand — Hr. Wessels, Sebastian — Hr. Teuscher, Prospero — Hr. Tomann, Miranda — Frl. Schwarzenberg, Caliban — Hr. Wassermann.) — Romeo und Julia (Schlegel). 8./11 und 7./12. 81. (Julia — Frl. Schwarzenberg, Romeo — Hr. Wessels, Mercutio — Hr. Tomann, Bruder Lorenzo — Hr. Pittmann).

Landsberg a. d. Warthe, siehe *Cüstrin*.

Landshut in Bayern (Stadttheater, Director Berghof) Ein Sommernachtstraum (Schlegel). 25./1. 81. Othello. (West) 25./3. 81. (Othello — Hr. Holbach, Desdemona — Frl. Lieban).

Leipzig (Neues Stadttheater, Director Förster). Othello. (Schlegel-Tieck). 7./2. und 22./4. 81. (Doge — Hr. Pettera, Brabantio — Hr. Stürmer, Othello — Hr. Mylius, Cassio — Hr. Senger, Jago — Hr. Hans Förster, Desdemona — Frl. Friedhoff und Frl. Satran, Emilie — Fr. Senger.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck). 18./6., 19./6., 25./6., 28./6., 30./6., 29./9., 22./10., 28./11. und 5./12. 81. (Theseus — Hr. Johannes, Egeus — Hr. Stürmer, Lysander — Hr. Ellmenreich, Demetrius — Hr. Otthert, Squenz — Hr. Pohl, Hermia — Frl. Butze, Helena — Frl. Friedhoff, Oberon — Frl. Satran und Frl. Wald, Puck — Frl. Tullinger). — Viel Lärm um Nichts (Holtei). 8./8. und 10./8. 81. (Beatrice — Frl. Ellmenreich als Gast, Don Pedro — Hr. Otthert, Don Juan — Hr. Hans Förster, Claudio — Hr. Ellmenreich, Benedict — Hr. Johannes, Hero — — Frl. Hauffe.) — Ein Wintermärchen (Dingelstedt). 29./11. 81. (Hermione — Frl. Ulrich aus Dresden als Gast, Leontes — Hr. Mylius, Perdita — Frl. Tullinger, Paulina — Fr. Western.) — Der Kaufmann von Venedig (v. Schlegel, nach dem Englischen Muster für die deutsche Bühne eingerichtet von Fr. Haase). 10./12. 81. (Shylock — Hr. Friedmann als Gast, Porzia — Fr. Hildebrand v. d. Osten als Gast, Antonio — Hr. Johannes, Bassanio — Hr. Senger.) — Altes Stadttheater. — Hamlet (Schlegel). 23./1. 81. (Claudius — Hr. Pettera, Hamlet — Hr. Mylius, Gertrude — Fr. Senger, Polonius — Hr. Conrad, Ophelia — Frl. Satran) und 17./12. 81. (Hamlet — Hr. Siegwart Friedmann als Gast, Gertrude — Fr. Western, Ophelia — Frl. Friedhoff.) —

Othello (Schlegel-Tieck). 23./10. 81. (Besetzung w. o.).

Liegnitz (Stadttheater, Director Morwitz). Ein Wintermärchen (Dingelstedt). 20./11. 81. (Hermione — Frl. Ulrich aus Dresden als Gast, Leontes — Hr. Kraus, Paulina — Frl. Penz.) — Romeo und Julia (Schlegel). 23./11. 81. (Romeo — Hr. Schröder-Kramer, Julia — Frl. Penz).

Limbach (Director Gothe). Othello (Schlegel-Tieck). 2./3. 81. (Othello — Hr. Abermeyer als Gast, Desdemona — Fr. Gothe).

London, siehe *Meiningen*, Gastspiele.

Lübeck (Stadttheater, Director Jesse). Othello. 26./1. und 19./12. 81. (Othello — Hr. Weilenbeck als Gast, Desdemona — Frl. Perner.) Hamlet. 28./2. 81.

Luzern (Stadttheater). Hamlet. 1./12. 81.

Magdeburg (Stadttheater, Director Ubrich). Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck). 10./1. 81. (Puck — Frl. Both als Gast), 17./1. und 21./1. 81. (Theseus — Hr. Werner, Lysander — Hr. Wirth, Demetrius — Hr. Rösicke, Helena — Frl. Jos. Hartmann, Hermia — Frl. Thies, Puck — Frl. Caec. Klein.) — Julius Caesar (Schlegel) 24./1. und 29./1. 81. (Caesar — Hr. Nollet, Antonius — Hr. Hagen, Brutus — Hr. Rösicke, Portio — Frl. Jos. Hartmann.) — König Richard III. 1./4. 81. (Graf Gloster — Hr. Possart als Gast, Eduard IV. — Hr. Hagen, Elisabeth — Frl. Thies, Margarethe v. Anjou — Fr. Heym-Krüger, Anna — Frl. Hartmann, Lord Hastings — Hr. Garso als Gast.) — Der Kaufmann von Venedig. 2./4. 81. (Shylock — Hr. Possart als Gast, Antonio — Hr. Nollet, Bassanio — Hr. Rösicke, Porzia — Frl. Hartmann, Jessika — Frl. Thies.) — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein). 16./11. 81. (Catharina — Frl. Meyer von Berlin als Gast, Bianca — Frl. Werner, Vincentio — Hr. Kugelberg, Lucentio — Hr. Hagen, Petruchio — Hr. Scholling).

Magdeburg (Victoriatheater, Director Nowack). Die bezähmte Widerspenstige 6./9. 81. (Petruchio — Hr. Johannes als Gast, Catharina — Frl. Hedwig Stehle als Gast).

Mainz (Stadttheater, Director Rösicke) Hamlet (Schlegel). 4./2. 81. (Hamlet — Hr. Ludwig Barnay als Gast, Ophelia — Frl. Scheidt) und 30./12. 81. (Hamlet — Hr. Huvart, Horatio — Hr. Lessing, Ophelia — Frl. Born.) — Othello (Schlegel-Tieck). 26./9. und 3./10. 81. (Othello — Hr. Huvart, Jago — Hr. Hellbach, Desdemona — Frl. Born, Emilie — Frl. Truhn.) — Die bezähmte Widerspenstige 21./11. 81. (Catharina — Frl. Ellmenreich als Gast, Bianca — Frl. Talbach, Lucentio — Hr. Peppler, Petruchio — Hr. Huvart).

Mannheim (Großherzogliches Hof- und Nationaltheater). — Historiencyklus — König Heinrich IV. II. Theil (Dingelstedt). 7./1. 81. (Heinrich IV. — Hr. Neumann, Prinz von Wales — Hr. Buschbeck, Prinz von Lancaster — Hr. Rodius, Herzog von Clarence — Frl. Jenke, Prinz Humphrey — Fr. Gum, Graf von Warwick — Hr. Starke, Graf von Northumberland — Hr. Werner, Falstaff — Hr. Jacobi, Lady Percy — Fr. Jacobi) — König Heinrich V. (Dingelstedt). 17./1. 81. (Heinrich V. — Hr. Buschbeck, Herzogin von Gloster — Frl. Adler, Herzogin von Clarence — Frl. Holwarth, Herzog von Exeter — Hr. Neumann, Thomas Erpingham — Hr. Werner, Carl VI. — Hr. Jacobi, Isabella — Fr. Keller.) — König Heinrich VI. I. Theil (Dingelstedt). 28./1. 81. (Heinrich VI. — Hr. Ernst, Margarethe von Anjou — Fr. Keller, Herzog von Gloster — Hr. Eichrodt, Eleonore — Fr. Jacobi, Cardinal von Winchester — Hr. Jacobi, Richard Plantagenet — Hr. Werner, Graf Warwick — Hr. Neumann, Herzog von Suffolk — Hr. Buschbeck.) — König Heinrich VI. II. Theil (Dingelstedt). 14./2. 81. (Heinrich VI. — Hr. Ernst, Margarethe — Fr. Keller, Prinzessin von Wales — Frl. Jenke, Rich. Plantagenet — Hr. Werner, Graf von March — Hr. Buschbeck, Herzog von Gloster — Hr. Jacobi, Graf von Warwick — Hr. Neumann, Elisabeth Grey — Fr. Jacobi.) — König Richard III. (Dingelstedt). 18./2. 81. (Eduard II. — Hr. Neumann, Elisabeth — Fr. Jacobi, Prinzessin von Wales — Frl. Jenke, Herzog von Gloster — Hr. Jacobi. Margarethe von Anjou — Fr. Keller, Anna — Frl. Kramer, Graf von Richmond — Hr. Buschbeck, Lord Stanley — Hr. Werner.) — Antonius und Cleopatra (Dingelstedt). 18./3. 81. (Marcus Antonius — Hr. Ernst, Octavianus Caesar — Hr. Buschbeck, Cleopatra — Fr. Keller, Octavia — Frl. Kramer.) — Was ihr wollt (Schlegel). 13./5. 81. (Orsino — Hr. Ernst, Olivia — Fr. Jacobi, Sebastian — Hr. Rodus, Viola — Frl.

Kramer.) — Der Sturm (Dingelstedt). 26./5. 81. (Alonso — Hr. Werner, Ferdinand — Hr. Buschbeck, Prospero — Hr. Neumann, Miranda — Frl. Kramer, Caliban — Hr. Jacobi, Stephano — Hr. Ditt, Ariel — Frl. Jenke.) — Romeo und Julia (Schlegel) 2./6. 81. (Julia — Frl. Kramer, Romeo — Hr. Buschbeck, Mercutio — Hr. Ernst.) — Hamlet (Schlegel) 30./9. 81. (Hamlet — Hr. Ernst, Horatio — Hr. Buschbeck, Geist — Hr. Neumann, Ophelia — Frl. Kramer).

Marienwerder und *Gumbinnen* (Verein. Stadttheater, Director Hanuemann). Othello. 27./10. und 26./12. 81. (Othello — Hr. Trauth, Desdemona — Fr. Hannemann.) — Hamlet 6./11. und 11./12. 81. (Hamlet — Hr. Grans als Gast, Ophelia — Fr. Hannemann).

Meiningen (Herzogliches Hoftheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel) 18./1. 81. (Shylock — Hr. Teller, Antonio — Hr. Richard, Bassanio — Hr. Nesper, Porzia — Fr. v. Moser, Nerissa — Frl. Salingré.) — Julius Caesar (Schlegel). 6./2. 81. (Marcus Antonius — Hr. Barnay als Gast, Portia — Frl. Haverland als Gast) und 20./3. 81. (Julius Caesar — Hr. Richard, Marcus Antonius — Hr. Heine, Brutus — Hr. Nesper, Cassius — Hr. Teller, Casca — Hr. Kober und Hr. Björnson, Portia — Frl. Habelmann.) — Ein Wintermärchen (Tieck). 9./2. 81. (Leontes — Hr. Barnay und Hermione — Frl. Haberland als Gäste) und 13./4. 81. (Leontes — Hr. Nesper, Hermione — Fr. v. Moser, Polyxenes — Hr. Arndt, Florizel — Hr. Nollet und Hr. Meltzer, Perdita — Frl. Schweighofer und Frl. Salingré, Pauline — Fr. Berg.) — Hamlet (Schlegel). 27./2. 81. (König — Hr. Teller, Königin — Fr. Berg, Hamlet — Hr. Arndt, Polonius — Hr. Pückert, Ophelia — Frl. Werner, Geist — Hr. Richard.) — Was ihr wollt (Schlegel) 5./4. 81. (Orsino — Hr. Nesper, Tobias — Hr. Hassel, Christoph — Hr. Görner, Narr — Hr. Teller, Malvolia — Hr. Pückert, Olivia — Frl. Bauer, Marie — Fr. v. Moser, Viola — Frl. Werner).

— Gastspiele — *Bremen* (Stadttheater). Julius Caesar (w. o.) 28./4., 29./4., 30./4. und 1./5. 81. (Besetzung w. o.) Was ihr wollt (w. o.) 6./5. und 7./5. 81. (Besetzung w. o.) Ein Wintermärchen (w. o.) 13./5., 14./5. und 15./5. 81. (Besetzung w. o.).

— *London* — Julius Caesar (w. o.) 30./5., 1./6., 3./6. (Nachmittag und Abend), 4./6., 18./6. (Nachmittag) 23./6. und 30./6., 1./7., 8./7., 9./7. (Nachmittag und Abend), 16./7., 20./7., 22./7. und 23./7. 81. (Besetzung w. o.) — Was ihr wollt (w. o.) 31./5. und 2./6. 81. (Besetzung w. o.) — Ein Wintermärchen (w. o.) 13./6., 14./6., 15./6., 17./6., 2./7. (Nachmittag und Abend) und 7./7. 81. (Besetzung w. o.).

— *Breslau* (Stadttheater) — Ein Wintermärchen (w. o.) 7./9., 8./9. und 9.9. 81. (Besetzung w. o.) — Julius Caesar (w. o.) 21./9., 22./9., 23./9., 24./9. und 25./9. 81. (Besetzung w. o.) — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein). 14./9., 15./9., 16./9. und 26./9. 81. (Baptista — Hr. Hassel, Petruchio — Hr. Nesper, Lucentio — Hr. Arndt, Gremio — Hr. Stoppenhagen, Tranio Hr. Pückert, Grumio — Hr. Görner, Katharina — Fr. v. Moser, Bianca — Frl. Küßner.) — Was ihr wollt (w. o.) 29./9. und 30./9. 81. (Besetzung w. o.).

— *Pest*. Der Kaufmann von Venedig (w. o.) 12./10. und 13./10. 81. (Besetzung w. o.) — Julius Caesar (w. o.) 18./10., 19./10. und 20./10. 81. (Besetzung w. o.) — Ein Wintermärchen (w. o.) 25./10. und 26./10. 81. (Besetzung w. o.) — Was ihr wollt (w. o.) 30./10 und 31./10. 81. (Besetzung w. o.) — Die bezähmte Widerspenstige (w. o.) 21./10., 22./10., 23./10. und 24./10. 81. (Besetzung w. o.).

— *Graz*. Die bezähmte Widerspenstige (w. o.) 11./11., 12./11. und 13./11. 81. (Besetzung w. o.) — Julius Caesar (w. o.) 14./11., 15./11., 16./11. und 30./11. 81. (Besetzung w. o.) — Ein Wintermärchen (w. o.) 18./11. und 19./11. 81. (Besetzung w. o.) — Der Kaufmann von Venedig (w. o.) 20./11., 21./11. und 22./11. 81. (Besetzung w. o.) — Was ihr wollt (w. o.) 23./11. 81. (Besetzung w. o.).

Memel (Stadttheater, Director Lincke). Viel Lärm um Nichts (Holtei). 25./2. 81. (Beatrice — Frl. Rossi als Gast, Hero — Frl. Slansky, Benedict — Hr. Heimerdinger, Claudio — Hr. Klinder.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel). 21./10. 81. (Lysander — Hr. Hamann, Demetrius — Hr. Schwemer, Hermia — Frl. Ziegler, Helena — Fr. Görner).

Merseburg (Tivolitheater). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein). 24./5. und 30./5. 81. (Catharina — Frl. Hofmann, Petruchio — Hr. Heutsch).

Mühlhausen, siehe Fulda.

München (Königliches Hof- und Nationaltheater). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein). 21./1. und 19./8. 81. (Catharina — Frl. v. Ernest als Gast, Baptista — Hr. Herz, Bianca — Frl. Werner, Vincentio — Hr. Possart, Petruchio — Hr. Rohde, Grumio — Hr. Davideit.) — Othello (West). 1./2. 81. (Othello — Hr. Schneider, Cassio — Hr. Rohde, Jago — Hr. Possart, Rodrigo — Hr. von Pindo, Desdemona — Frl. Bland, Emilia — Fr. Herzfeld-Link). — Romeo und Julia (Schlegel). 24./3. 81. (Graf Paris — Hr. von Pindo, Montague — Hr. Bausewein, Capulet — Hr. Schneider, Romeo — Hr. Kainz, Mercutio — Hr. Häusser, Bruder Lorenzo — Hr. Richter, Gräfin Capulet — Frl. Weiß, Julia — Frl. Bland.) — Cymbelin (Wolzogen). 8./4. 81. (z. 1. M.) 11./5. und 20./10. 81. (Cymbelin — Hr. Richter, die Königin — Fr. Herzfeld-Link, Cloten — Hr. Häusser, Polydor — Hr. Kainz, Cadvall — Hr. von Pindo, Imogen — Frl. Bland, Leonatus Posthumus — Hr. Knorr, Marcus Glabrio — Hr. Rohde.) — Ein Wintermärchen (Dingelstedt). 21./5., 18./9. und 10./12. 81. (Leontes Hr. Knorr, Hermione — Frl. Keller, Perdita — Frl. Fischer, Polyxenes — Hr. Rohde, Florizel — Hr. von Pindo, Paulina — Frl. Weiß, Tityrus — Hr. Herz, Mopsus — Hr. Davideit, Antolykus — Hr. Häusser.) — König Richard II. 1./6. 82. (Richard II. — Hr. Possart, Isabella — Frl. Bland, Herzog von Gaunt — Hr. Herz, Langley — Hr. Häusser, Eleonore — Frl. Weiß, Heinrich Bolingbroke — Hr. Richter, Herzog von Anmerle — Hr. Rohde, Mowbray — Hr. Knorr, Percy — Hr. von Pindo.) — König Heinrich IV. I. Theil. (Dingelstedt.) 3./6. 81. (Heinrich IV. — Hr. Richter, Prinz von Wales — Hr. Rohde, Graf von Westmoreland — Hr. Dahn, Graf von Worcester — Hr. Possart, Percy — Hr. Buschbeck als Gast, Falstaff — Hr. Häußer, Poins — Hr. von Pindo, Lady Percy — Frl. Werner.) — König Heinrich IV. II. Theil. (Dingelstedt.) 8./6. 81. (Heinrich IV. — Hr. Richter, Prinz von Wales — Hr. Rohde, Herzog von Clarence — Hr. Ramlo, Lord Oberrichter — Hr. Schneider, Erzbischof von York — Hr. Possart, Mowbray — Hr. Knorr, Falstaff — Hr. Häusser, Schaal — Hr. Lang, Lady Percy — Frl. Werner, Fr. Hurtig — Frl. Weiß.) — König Heinrich V. (Dingelstedt.) 15./6. 81. (Heinrich V. — Hr. Rohde, Herzog von Exeter — Hr. Possart, Graf von Westmoreland — Hr. Dahn, Erzbischof von Canterbury — Hr. Richter, Williams — Hr. von Pindo, Fluellen — Hr. Hänsser, Carl VI. — Hr. Schneider, Der Dauphin — Hr. Knorr, Herzog von Burgund — Hr. Buchbeck als Gast, Isabella — Fr. Dahn-Hausmann, Catharina — Frl. Bland, Alice — Frl. Werner.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel). 28./7. und 4./9. 81. (Antonio — Hr. Richter, Bassanio — Hr. Knorr, Lorenzo — Hr. von Pindo, Shylock — Hr. Possart, Porzia — Frl. Bland, Nerissa — Fr. Ramlo.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel). 15./8. und 24./10. 81. (Theseus — Hr. Richter, Egeus — Hr. Schneider, Lysander — Hr. von Pindo, Demetrius — Hr. Rohde, Hippolyta — Frl. Weiß, Hermia — Frl. Werner, Helena — Frl. Bland, Oberon — Frl. von Ernest und Fr. Herzfeld-Link, Puck — Fr. Ramlo.) — König Heinrich VI. I. Theil. (Dingelstedt.) 27./8. 81. (Heinrich VI. — Hr. Rohde, Margarethe von Anjou — Fr. Keller, Herzog von Gloster — Hr. Herz, Eleonore — Frl. Bland, Cardinal von Winchester — Hr. Possart, Richard Plantagenet — Hr. Richter.) — König Heinrich VI. II. Theil. 8./9. 81. (Prinz von Wales — Frl. von Ernest, Herzog von Clarence — Hr. Kainz, Herzog von Gloster — Hr. Possart, Graf Warwick — Hr. Schneider, Lady Grey — Frl. Werner.) — König Richard III. (Schlegel.). 1./9. und 25./9. 81. (Eduard IV. — Hr. Häusser, Elisabeth — Frl. Werner, Prinz von Wales — Fr. Ramlo, Herzog von Clarence — Hr. von Pindo, Herzog von Gloster — Hr. Possart, Margarethe von Anjou — Fr. Keller, Herzogin von York — Frl. Weiß, Anna — Frl. Bland, Graf von Richmond — Hr. Knorr, Hastings — Hr. Dahn, Geist des Prinzen von Wales — Frl. von Ernest.) — Wie es euch gefällt (nach Schlegel und Jenke). 23./9. 81. (Herzog — Hr. Bruillot, Rosalinde — Frl. Bland, Friedrich — Hr. Herz, Celia — Frl. Werner, Amiens — Hr. Schneider, Jaques — H. Richter, Olivier — Hr. Knorr, Jacob — Hr. von Pindo, Orlando — Hr. von Kainz, Der Narr — Hr. Possart.) — Was ihr wollt (Oechelhäuser). 15./11. 81. (Orsino —

Hr. Knorr, Sebastian — Hr. Kainz, Antonio — Hr. Richter, Tobias von Rülp — Hr. Häusser, Junker von Bleichwang — Hr. von Pindo, Malvolia — Hr. Tomschütz, Der Narr — Hr. Possart, Olivia — Frl. von Ernest, Viola — Frl. Bland.) — (Residenztheater.) — Was ihr wollt (Oechelhäuser). 24./8., 6./9. und 13./9. 81. (Besetzung w. o.) — Die bezähmte Widerspenstige. 6./8. 81.

Münster siehe *Osnabrück*.

Neisse, (Stadttheater, Director Georgi). Die bezähmte Widerspenstige. 13./12. 81. (Petruchio — Hr. Willy Schneider, Catharina — Fr. Schneider als Gäste.) — Othello. 18./12. 81. (Othello — Hr. Schneider, Desdemona — Fr. Schneider als Gäste).

Neuruppin. (Stadttheater, Directorin Seeburg). Hamlet. 22./11. 81. (Hamlet — Hr. Grans als Gast, Ophelia — Frl. Seeburg).

Nürnberg (Stadttheater, Director M. Reck). Hamlet (Schlegel). 6./3. 81. (Hamlet — Hr. Ludwig Barnay als Gast) und 30./11. 81. (Hamlet — Hr. Siegwart Friedmann als Gast, Ophelia — Frl. Griebe.) — Bamberg (Stadttheater). Hamlet (w. o.) 1./12. 81. (Hamlet — Hr. Friedmann als Gast, Ophelia — Frl. Griebe).

Osnabrück und *Münster i/W.* (Vereinigte Stadttheater, Director Steffen). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel). 1./10., 20./10. und 3./11. 81. (Antonio — Hr. Steffen, Bassanio — Hr. Walther, Shylock — Hr. Mauer, Porzia — Frl. de Goupi.) — Romeo und Julia. 24./11. und 5./12. 81. (Romeo — Hr. Walther, Bruder Lorenzo — Hr. Piehler als Gast, Julia — Frl. Marly).

Oldenburg (Großherzogliches Hoftheater). Die Comödie der Irrungen. (Nach Holtei's Uebersetzung bearbeitet von Jenke.) 10./2. uud 25./2. 81. (Polinus — Hr. Zimmermann, Antipholus von Ephesus und Antipholus von Syrakus — Hr. Kramer, Dromio von Ephesus und Dromio von Syrakus — Hr. Grünberg, Aemilia — Frl. Lind, Adriana — Fr. Bayer-Braun, Luciana — Frl. Grunert.) — Macbeth. (Schiller - Tieck - Kaufmann — Baudissin). 27./3. 81. (Malcolm — Hr. Possansky, Macbeth — Hr. Zimmermann, Lady Macbeth — Fr. Bayer-Braun, Macduff — Hr. Reicher, Lady Macduff — Frl. Grunert.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Oechelhäuser). 28./4. 81. (Hermia — Frl. Grunert, Helena — Fr. Bayer-Braun, Lysander — Hr. Possansky, Demetrius — Hr. Friedrich, Puck — Frl. Niemann.) — Othello (West). 23./10. 81. (Othello — Hr. Reicher, Cassio — Hr. Fliegner, Jago — Hr. Edgar, Desdemona — Frl. Hauer, Emilia — Frl. Lind.) — Der Kaufmann von Venedig (Oechelhäuser). 6./11. 81. (Antonio — Hr. Reicher, Bassanio — Hr. Brandt, Porzia — Fr. Bayer-Braun, Shylock — Hr. Edgar.) — König Heinrich IV. I. Theil. (Dingelstedt.) 20./11. 81. (Heinrich IV. — Hr. Edgar, Prinz von Wales — Hr. Brandt, Heinrich Percy — Hr. Reicher, Lady Percy — Frl. Sauer).

Pest, siehe *Meiningen*, Gastspiele.

St. Petersburg (Kaiserlich Deutsches Theater). Der Kaufmann von Venedig 11./2. 81. (Antonio — Hr. Jügelt, Bassanio — Hr. Fiala, Porzia — Frl. Basté, Shylock — Hr. Suske.) — Die bezähmte Widerspenstige. 28./12. 81. (Catharna — Frl. Barkany als Gast, Petruchio — Hr. Urban.) — Romeo und Julia 31. 12. 81. (Romeo — Hr. Bozenhard, Julia — Frl. Barkany als Gast).

Pforzheim (Stadttheater, Director C. Faust). Hamlet (Schlegel). 9./12. 81. (Hamlet — Hr. Fiala von Darmstadt als Gast, Ophelia — Frl. Friese).

Plauen im Voigtland, siehe *Jena*.

Posen (Stadttheater, Director Scherenberg). Hamlet (Schlegel). 23./1. und 26./1. 81. (Hamlet — Hr. Litaschi, Ophelia — Frl. Hammer, Claudius — Hr. Weilenbeck, Gertrude — Frl. Truhn.) — Ein Wintermärchen (Dingelstedt). 27./2. und 9./3. 81. (Leontes H. Litaschi, Hermione — Frl. Truhn, Perdita — Frl. Jolanda, Paulina — Fr. Delia). — Othello (Dresdener Einrichtung). 27./9. und 29./9. 81. (Othello — Hr. Wilhelmi, Cassio — Hr. Engelsdorf, Jago — Hr. Jürgenson, Desdemona — Frl. Herwegh.) — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein). 22./12. 81. (Catharina — Frl. Ellmenreich als Gast, Bianca — Frl. Sorma, Lucentio — Hr. Engelsdorf, Petruchio — Hr. Wilhelmi).

Potsdam (Königliches Schauspielhaus, Director Martorel). Ein Sommernachtstraum (Schlegel). 14./1. und 17./1. 81. (Lysander — Hr. Langwald, Demetrius — Hr. Mügge, Hermia — Frl. Klotz, Helena — Frl. Walter.) — König Richard III. (Schlegel) 6./2. und 1./3. 81.

(Richard Gloster — Hr. Dahlen.) — Romeo und Julia 11./3. 81. (Romeo — Hr. Knorr von München als Gast, Julia — Frl. Steinburg.) — Othello (Schlegel-Tieck). 29./3. 81. (Othello — Hr. Koch, Desdemona — Frl. Steinburg.) — Hamlet (Schlegel-Tieck). 16./11. 81. (Hamlet — Hr. Walter, Ophelia — Frl. Satory).

Potsdam (Thaliatheater, Director Dahlenburg). Othello (Schlegel-Tieck). 25./11. 81. (Othello — Hr. Beck, Desdemona — Fr. Leyffer.) — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein). 28./12. 81. (Cathariua — Fr. Leyffer, Petruchio — Hr. Beck).

Prag (Königliches Landestheater). Heinrich IV., 1. Theil. 19./5. 81. (Heinrich IV. — Hr. v. Ernest, Percy — Hr. Roll, Herzog von Westmoreland — Hr. Simon, Graf von Worcester — Hr. Frey, Falstaff — Hr. Dessoir, Lady Percy — Frl. v. Rovella).

Prefsburg (Königliches Stadttheater). Der Kaufmann von Venedig. 31./1. und 12./2. 81. (Shylock — Hr. v. Othegraven als Gast.) — Hamlet. 13./3. und 21./3. 81. (Hamlet — Hr. v. Othegraven als Gast, Ophelia — Frl. Fischer als Gast.) — Romeo und Julia. 6./4. 81. (Romeo — Hr. Kormann, Julia — Frl. Fischer).

Putbus, siehe *Anclam*.

Regensburg (Stadttheater, Director Timansky). Hamlet. 3./1. 81. (Hamlet — Hr. Treptow, Ophelia — Frl. Warszawska.) — Ein Sommernachtstraum. 23./3. 81. (Theseus — Hr. Treptow, Lysander — Hr. Winter, Demetrius — Hr. B. Timansky, Hermia — Frl. Warszawska, Helena — Frl. Penne).

Reval (Stadttheater). König Lear. 1./3. 81. (Lear — Hr. Werbke, Gloster — Hr. Glesinger, Edgar — Hr. Oswald, Edmund — Hr. Engelhardt, Narr — Hr. Hallegs, Regan — Frl. Klug, Cordelia — Frl. Große.) — Ein Wintermärchen. 8./11. 81. (Leontes — Hr. Brüning, Hermione — Frl. Huvart).

Riga (Ständisches Theater). Der Kaufmann von Venedig. 4./2., 14./2. und 24./12. 81. (Antonio — Hr. Alsdorf, Bassanio — Hr. Göbel und Hr. Hitzigrath, Shylok — Hr. Treller, Porzia — Frl. Lorenz, Jessica — Frl. Lindenberg als Gast.) — König Richard III. 14./5. 81. (Eduard IV. — Hr. Vischer, Elisabeth — Frl. Wank, Eduard — Frl. Lindenberg als Gast, Richard Gloster — Hr. Treller, Margarethe von Anjou — Frl. Lorenz, Anna — Frl. Woytasch.) — Hamlet. 23./5. 81. (Claudius — Hr. v. Alsdorff, Hamlet — Hr. Göbel, Polonius — Hr. Vischer, Geist — Hr. Graß als Gast, Ophelia — Frl. Woytasch.) — Viel Lärm um Nichts. 6./9. und 15./9. 81. (Hero — Frl. Lindenberg, Beatrice — Frl. Lorenz, Claudio — Hr. Galster, Benedict — Hr. Hitzigrath als Gast.) — Romeo und Julia 14./9. 81. (Romeo — Hr. Galster, Mercutio — Hr. Vischer, Gräfin Capulet — Frl. Suhrlandt, Julia — Frl. Fanto.) — Macbeth 3./11. und 16./11. 81. (Macbeth — Hr. Hitzigrath, Lady Macbeth — Frl. Suhrlandt.) — Hamlet. 13./12. 81.

Rosenhain (Director Rupert Schmid). Othello. 24./11. 81.

Rostock (Stadttheater. Gastspiele in Güstrow, Director Oppenheim). Hamlet (Schlegel-Tieck). 13./3. 81. (Hamlet — Hr. Grans als Gast, Ophelia — Frl. Fontaine).

— (Thaliatheater). Der Kaufmann von Venedig. 1./6. 81. (Antonio — Hr. Feldhaus, Shylock — Hr. Güldenstein, Porzia — Frl. Penz).

Schweidnitz und *Neifse* (Vereinigte Stadttheater, Director Georgi). Romeo und Julia. 29./9. und 25./10. 81. — Die bezähmte Widerspenstige 14./10. 81. (Petruchio — Hr. Willy Schneider, Cathariua — Fr. Schneider als Gäste.) — Othello. 18./10. 81. (Othello — Hr. Willy Schneider, Desdemona — Fr. Schneider als Gäste).

Schwerin (Großherzogliches Hoftheater). Romeo und Julia (Schlegel). 4./2. 81. (Escalus — Hr. Bethge, Montechi — Hr. Drewes, Capuletti — Hr. Otto, Gräfin Capuletti — Fr. Buttermann, Julia — Frl. Tullinger, Romeo — Hr. Rose, Mercutio — Hr. Drude, Lorenzo — Hr. Schnabel.) — Hamlet (Schlegel). 3./10. 81. (Claudius — Hr. Bethge, Hamlet — Hr. Baxmann, Ophelia — Frl. Tullinger.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel). 9./12. 81. (Antonio — Hr. Drewes, Bassanio — Hr. Baxmann, Shylock — Hr. Drude, Prinz von Marocco — Hr. Bethge, Porzia — Frl. Detschy, Nerissa — Frl. Reichenbach).

Sigmaringen (Fürstliches Hoftheater, Director v. Stengel). Was ihr wollt (Deinhardstein, ergänzt nach Schlegel). 10./2. 81. (Orsino — Hr. v. Heimhof, Sebastian und Viola — Frl. v. Duval, Olivia — Frl. Himmighofen). — Hamlet (Schlegel-Tieck-Oechelhäuser). 9./10. 81. Hamlet — Hr. Lort-

zing, Ophelia — Frl. Himmighofen.) — Viel Lärm um Nichts. 15./12. 81. (Claudio — Hr. Küchenmeister, Benedict — Hr. Pichtler, Hero — Frl. Himmighofen, Beatrice — Frl. v. Duval).

Sondershausen (Fürstliches Hoftheater, Director von Weber). Romeo und Julia (Schlegel.) 16./3. 81. Romeo — Hr. Lortzing, Julia — Frl. Mahrten).

Spandau (Odeontheater, Director Braun). Othello 15./12. 81. (Othello — Hr. de Lorme, Desdemona — Frl. Häser).

Staſsfurt, siehe *Aschersleben*.

Stettin (Stadttheater, Director Schirmer). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel). 26./3. 81. (Skylock — Hr. Possart als Gast, Antonio — Hr. Neumann, Bassanio — Hr. Rub, Porzia — Frl. Feistel). — König Richard III. 31./3. 81. (Richard von Gloster — Hr. Possart als Gast, Herzog von Clarence — Hr. Neumann, Anna — Frl. Feistel.) — König Lear (Voß-West). 28./11. 81. (Lear — Hr. Kahle von Berlin als Gast, Regan — Frl. Ulrich, Cordelia — Frl. Haffner, Edgar — Hr. Eschenbach, Der Narr — Hr. Lautenburg.) — Hamlet (Schlegel-Tieck). 3./12. 81. (Hamlet — Hr. Kahle von Berlin als Gast, Horatio — Hr. Felix, Ophelia — Frl. Haffner).

— (Elysiumtheater, Director Heintz). Die bezähmte Widerspenstige. 24./7. 81. (Catharina — Frl. Ellmenreich als Gast, Petruchio — Hr. Ellmenreich.) — Viel Lärm um Nichts. 30./8. 81. (Don Pedro — Hr. Ellmenreich, Benedict — Hr. Varena als Gast, Hero — Frl. Riedel, Beatrice — Fr. Schossig).

Stolp i/Pommern (Stadttheater, Director Hansing). Ein Wintermärchen. 11./2. 81. Leontes — Hr. Wagner, Hermione — Frl. Ecker, Perdita — Fr. Hansing, Paulina — Fr. Traut.) — Othello (Schlegel-Tieck). 24./2. 81. (Othello — Hr. Traut, Jago — Hr. Waguer, Desdemona — Frl. Ecker.) — Hamlet. 27./2. 81. (Hamlet — Hr. Varena als Gast, Ophelia — Frl. Ecker).

Stralsund (Stadttheater, Director Meffert). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein). 21./1. 81. (Petruchio — Hr. Wogritsch als Gast, Catharina — Frl. von Waldheim.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel). 11./3. 81. (Antonio — Hr. Rothmeyer, Shylock — Hr. Baumann, Porzia — Frl. von Waldheim).

Straſsburg i/Elsaß (Stadttheater, Director Heßler). Macbeth. 7./1. 81. (Malcolm — Hr. Wills, Macbeth — Hr. Mathes, Lady Macbeth — Frl. Lange.) — Romeo und Julia. 14./1. 81. (Graf Paris — Hr. Wills, Montague — Hr. Wirth, Capulet — Hr. Mathes, Romeo — Hr. Hillmann, Mercutio — Hr. Hitzigrath, Bruder Lorenzo — Hr. Heimerdingen, Julia — Frl. Scheller.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel). 25./2. 81. (Antonio — Hr. Mathes, Bassanio — Hr. Hillmann, Graziano — Hr. Hitzigrath, Shylock — Hr. Hellbach, Porzia — Frl. Lange, Nerissa — Frl. Hennies.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel). 28./3. und 4./4. 81. (Theseus — Hr. Mathes, Lysander — Hr. Hitzigrath, Demetrius — Hr. Hillmann, Squenz — Hr. Wirth, Hermia — Frl. Hennies, Helena — Frl. Scheller, Puck — Frl. von Redwitz.) — König Richard III. (Schlegel, Einricht. des k. k. Hofburgtheaters in Wien). 24./4. 81. (Eduard IV. — Hr. Heimerdinger, Prinz von Wales — Frl. Hennies, Herzog von Clarence — Hr. Hitzigrath, Richard von Gloster — Hr. Director Heßler, Graf von Richmond — Hr. Hillmann, Elisabeth — Frl. Pfeiffer, Margarethe — Frl. Lang, Anna — Frl. Scheller.) — (Director Aman.) — Die bezähmte Widerspenstige 18./11. 81. (Catharina — Frl. Santen, Bianca — Frl. Hennies, Lucentio — Hr. Mandus, Petruchio — Hr. Rösicke).

Stuttgart (Königliches Hoftheater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel) 1./1., 8./6. und 17./9. 81. (Theseus — Hr. Herzfeld, Lysander — Hr. Trotz, Demetrius — Hr. Neuffer und Hr. Kaufmann, Squenz — Hr. Pauli, Zettel — Hr. Junkermann, Schmautz — Hr. Willführ, Schlucker — Hr. Kaser, Hermia — Frl. Jelenska, Helena — Frl. Mondthal, Oberon — Fr. Wahlmann-Willführ, Titania — Frl. Engelhardt und Frl. Lorm, Puck — Frl. Brand.) — Der Kaufmann von Venedig. 21./3. (Shylock — Hr. Lobe als Gast) und 27./10. 81. (Antonio — Hr. Löwe, Bassanio — Hr. Herzfeld, Shylock — Hr. Wentzel, Porzia — Fr. Wahlmann-Willführ, Nerissa — Frl. Brand, Jessica — Frl. Engelhardt und Frl. Lorm.) — Romeo und Julia (Schlegel). 9./4. 81. (Romeo — Hr. Kauffmann von Meiningen als Gast, Mercutio — Hr. Herzfeld, Bruder Lorenzo — Hr. Pauli, Julia — Frl. Mondthal.) — König Lear. 14./5. und 30./5. 81. (Lear — Hr. Löwenfeld, Graf Kent — Hr. Pauli, Edgar — Hr. Herzfeld, Edmund — Hr. Neuffer, Narr — Hr. Wentzel, Goneril — Fr. Wahlmann-Willführ, Cordelia — Frl. Mondthal.

Teplitz (Stadttheater). Romeo und Julia. 29./10. 81. (Romeo — Hr. Skraup, Julia — Fr. Skraup-Leuthner).

Trier (Stadttheater, Director Schöneck). Romeo und Julia (Schlegel). 7./1. 81. (Romeo — Hr. Adler, Julia — Frl. Knispel).

Troppau (Stadttheater). Ein Sommernachtstraum. 2./3. 81.

Ulm (Stadttheater, Director Stick). Macbeth (Schiller). 16./2. 81. (Macbeth — Hr. Großberg, Macduff — Hr. Berg, Lady Macbeth — Frl. von Jagemann).

Utrecht, siehe *Amsterdam.*

Weimar (Großherzogliches Hoftheater). Was ihr wollt. 5./3., 14./5. und 26./12. 81. (Orsino — Hr. Broek, Olivia — Frl. Lüdt, Sebastian u. Viola — Frl. Jenicke.) — König Heinrich IV. I. Theil. 23./4. 81. (Heinrich IV. — Hr. Otter, Prinz von Wales — Hr. Savits, Heinrich Percy — Hr. Broek, Lady Percy Frl. Jenicke, Falstaff — Hr. Förster als Gast, Poins — Hr. Knopp.) — Macbeth. 30./4. 81. (Lady Macbeth — Fr. Charlotte Wolter als Gast, Malcolm — Hr. Walter, Macbeth — Hr. Otter, Macduff — Hr. Broek, Lady Macduff — Frl. Jenicke.) — Ein Wintermärchen. 4./5. 81. (Hermione — Fr. Charlotte Wolter als Gast, Leontes — Hr. Broek, Perdita — Frl. Becker, Polyxenes — Hr. Otter, Florizel — Hr. Savits, Paulina — Fr. Hettstedt.) — Othello. 11./5. 81. (Othello — Hr. Lehfeld als Gast.) — Der Kaufmann von Venedig. 15./5. 81. (Shylock — Hr. Lehfeld als Gast) und 24./11. 81 (Devrient als Gast, Antonio — Hr. Lehmann, Bassanio — Hr. Broek, Porzia — Frl. Lüdt, Nerissa — Frl. Becker.) — Ein Sommernachtstraum. 24./5. 81. — Hamlet. 21./11. 81. — Gastspiele in Erfurt — Hamlet 25./11. 81. (Hamlet — Hr. Otto Devrient als Gast, Ophelia — Frl. Jenicke als Gast).

Weifsenfels, siehe *Zeitz.*

Wien (Hofburgtheater). Romeo und Julia (Förster). 25./1., 23./4. und 16./12. 81. — König Heinrich IV. I. Theil (Dingelstedt). 16./2. 81. — König Heinrich IV. II. Theil (Dingelstedt). 18./2. 81. — König Heinrich V. 20./2. und 6./11. 81. — König Lear. 6./3. 81. Der Kaufmann von Venedig. 8./3. und 8./6. 81. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt). 14./5., 4./9. und 1./12. 81. — König Richard III. (Dingelstedt). 23./10. 81. — Julius Caesar. 20./11. 81. — Othello. 22./12. 81. (Othello — Hr. Sonnenthal, Desdemona — Frl. Wessely).

Wiesbaden (Königliche Schauspiele). Antonius und Cleopatra (Dingelstedt). 24./1. 81. (Marcus Antonius — Hr. Beek, Octavius Caesar — Hr. Reubke, Cleopatra — Frl. Wolff, Octavia — Frl. Bruckmüller, Sextus Pompejus — Hr. Dornewass.) — Romeo und Julia. 20./2. 81. (Julia — Frl. Scheller als Gast, Romeo — Hr. Reubke.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel). 19./3. 81. (Porzia — Frl. Wolff, Nerissa — Frl. Hermann, Antonio — Hr. Rathmann, Bassanio — Hr. Beek, Shylock — Hr. Köchy, Jessica — Frl. Castelli.) — Viel Lärm um Nichts (Holtei). 17./9. 81. (Don Pedro — Hr. Neumann, Don Juan — Hr. Köchy, Claudius — Hr. Reubke, Benedict — Hr. Beck, Hero — Frl. Hell, Beatrice — Frl. Wolff.) — Othello (West). 20./9. und 17./10. 81. (Othello — Hr. Beck, Cassio — Hr. Reubke, Jago — Hr. Köchy, Rodrigo — Hr. Neumann, Desdemona — Frl. Hell, Emilie — Frl. Widmann.) — König Lear (Schlegel). 3./12. und 27./12. 81. (Lear — Hr. Köchy, Goneril — Frl. Widmann, Regan — Frl. Wolff, Cordelia — Frl. Hell, König von Frankreich — Hr. Neumann, Edgar — Hr. Beck, Edmund — Hr. Reubke.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel). 18./12. 81. (Theseus — Hr. Rathmann, Egeus — Hr. Köchy, Lysander — Hr. Reubke, Demetrius — Hr. Beck, Hermia — Frl. Hell, Helena — Frl. Wolff, Oberon — Frl. Buse als Gast, Puck — Frl. Grevenberg.) — Ein Wintermärchen (Dingelstedt). 29./12. 81. (Leontes — Hr. Beck, Hermione — Frl. Wolff, Perdita — Frl. Grevenberg, Polyxenes — Hr. Köchy, Florizel — Hr. Reubke, Pauline — Frl. Widmann).

Wittenberg, siehe *Aschersleben.*

Würzburg (Stadttheater, Director Reimann). Die bezähmte Widerspenstige. 20./12. 81. — Königl Theater *Kissingen.* — Die bezähmte Widerspenstige. 27./5. 81.

Zeitz und *Weifsenfels* (Vereinigte Stadttheater, Director de Nolte). Othello (Schlegel-Tieck). 10./2. und 24./3. 81. (Othello — Hr. Habermeyer, Desdemona — Frl. Stein).

Zweibrücken (Stadttheater, Director Schubert). Viel Lärm um Nichts. 10./4. 81. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein). 13./5. 81.

(Catharina — Fr. Aug. Baison als Gast, Petruchio — Hr. Schubert, Bianca — Frl. Goubeau, Lucentio — Hr. Bonnó).

Zwickau (Stadttheater, Director Wuuderlich). Ein Sommernachtstraum (Schlegel). 15./2. und 23./2. 81. (Lysander — Hr. Maxmilian, Demetrius — Hr. Adolf, Hermia — Frl. Mörlandt, Helena — Frl. Dorneck.) — Romeo und Julia (Schlegel). 2./10. 81. (Romeo — Hr. Drescher, Mercutio — Hr. Olden, Julia — Frl. Stein.) — Der Kaufmann von Venedig. 17./11. 81. (Antonio — Hr. Olden, Bassanio — Hr. Drescher, Shylock — Hr. Wraske, Porzia — Frl. Wolfhardt).

Nach vorstehender Statistik gelangten demnach vom 1. Januar bis 31. December 1881 durch 118 Bühnengesellschaften 28 Shakespeare'sche Werke in 795 Vorstellungen zur Aufführung und vertheilen sich diese wie folgt:

Der Sommernachtstraum . . .	102 mal	von 38 Bühnengesellschaften
Hamlet	91 „	„ 56 „
Der Kaufmann von Venedig .	85 „	„ 48 „
		(6 mal an 3 Orten v. d. Meiningern)
Der Widerspenstigen Zähmung	77 mal	von 46 Bühnengesellschaften
		(11 mal an 3 Orten v. d. Meiningern)
Othello	71 mal	von 48 Bühnengesellschaften
Romeo und Julia	49 „	„ 35 „
Der Sturm	49 „	„ 4 „
Julius Caesar	46 „	„ 7 „
		(34 mal an 6 Orten v. d. Meiningern)
Das Wintermärchen	45 mal	von 18 Bühnengesellschaften
		(19 mal an 6 Orten v. d. Meiningern)
Viel Lärm um Nichts	34 mal	von 18 Bühnengesellschaften
Richard III.	29 „	„ 20 „
Was ihr wollt	27 „	„ 12 „
		(10 mal an 6 Orten v. d. Meiningern)
König Lear	20 mal	von 12 Bühnengesellschaften
Macbeth	15 „	„ 13 „
Heinrich IV. I. Theil . . .	9 „	„ 9 „
Heinrich IV. II. Theil . . .	7 „	„ 6 „
Heinrich V.	6 „	„ 5 „
Cymbelin	5 „	„ 3 „
Richard II.	5 „	„ 5 „
Die Komödie der Irrungen . .	5 „	„ 2 „
Antonius und Cleopatra . . .	4 „	„ 4 „
Heinrich VI. I. Theil . . .	4 „	„ 4 „
Heinrich VI. II. Theil . . .	3 „	„ 3 „
Wie es euch gefällt	2 „	„ 2 „
Maaß für Maaß	2 „	„ 1 „
König Johann	1 „	„ 1 „
Coriolanus	1 „	„ 1 „
Ende gut, Alles gut	1 „	„ 1 „

Die „Widerspenstige“ gelangte außerdem in der Bearbeitung Holbein's als „Liebe kann Alles“ an folgenden Orten zur Aufführung:

28./1. 81 in Ansbach, 28./1. 81 in Neuenburg, 2./1. 81 in Hemelingen, 12./1. 81 in Rotenburg, 1./2. 81 in Witten, 25./2. 81 in Tschirnau, 25./2. 81 in Wilhelmshaven, 8./3. 81 in Harburg, 29./4. 81 in Hornstadt, 27./5. 81 in Steinau, 5./8. 81 in Haynau, 26./9. 81 in Lähn, 30./7. 81 in Wildungen, 17./7., 20./7. und 11./8. 81 im Centralhallentheater in Hamburg, 1./9. 81 in Salzbrunn, 8./6. 81 in Zempelburg, 31./7., 5./8. und 16./8. 81 in Maehl's Tivolitheater in Hamburg, 18./8. 81 in Liegnitz, 3./10. 81 in Allenstein, 20./10. 81 in Wartenburg, 27./10. und 3./11. 81 im Volksgartentheater in Posen, 7./11. 81 in Gutstadt, 29./11. 81 in Neidenburg, 11./12. 81 in Neurode, 21./12. 81 in Friedeberg am Queis.

Armin Wechsung.

SHAKESPEARE-JAHRBUCH.

BEILAGE ZU BAND XVII.

I.

GENERAL-REGISTER FÜR BAND I—XVI.

BEARBEITET VON

W. A. BORCHARDT, CAND. PHIL.

II.

GESAMMT-CATALOG DER BIBLIOTHEK DER DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT IN WEIMAR.

Supplement-Blätter zum General-Register

für das

Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

XVII.

Erklärung der Zeichen.

3. 2. Anglia 5 heißt:

Seite 3, Columne 2, Artikel **Anglia** Zeile 5 (d. h. Zeile 5 des Artikels, **nicht** Zeile 5 der Seite).

Die cursiv gesetzten Wörter bedeuten einen neu einzufügenden Artikel; z. B.

4. 1. nach **Arcadia**

Archiv heißt:

nach dem Artikel **Arcadia** ist der Artikel *Archiv* einzufügen.

Die einzelnen Artikel dieser Supplement-Blätter sind soweit von einander getrennt, daß sie zerschnitten und an der betr. Stelle in das General-Register eingeklebt werden können.



General-Register

für das

Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

I—XVI.

nach Blank-verse:
Blätter f. litt. Unterhaltung: siehe Journal-Uebers. XVII, 274.

lies: Bodmer; Bolin; Bondini; Bonnard; von Borck; Börne; Böttger; Bowdler.

Bolin 4: Bolin, Antonius und Cleopatra in deutscher Bühnenbearb. XVII, 128.

Bühnen-Bearbeitungen 3: Bolin, Antonius und Cleopatra in deutscher Bühnenbearb. XVII, 128.

Büste: lies hinter Burgtheater.

Caesar 7: Sh.'s Jul. Caesar und seine Quellen im Plutarch XVII, 67.

Caesar 16: Ingleby, the Still Lion, zu Caesar III, 1 (did never wrong) II, 240.

. Caesar 10: Literary World: Jul. Caesar, angez. XVII, 273. Siehe Journ.-Uebers. XVII, 273.

. lies Catalogue statt Calalogue.

. nach Chettle:
China. Romeo und Julia in China XVII, 292.

!. oben:
Clarke, Did Sh. write Bacon's Works? North American Review, angez. XVII, 274.

1. lies: Clarke, Charles etc. und dann Clarke, Miss Mary etc.

2. nach Comus:
Confessio Amantis siehe Gower.

1. Coriolan 7: Ingleby, the Still Lion, zu Coriolan V, 5 (he did end etc.) II, 220.

1. Coriolan 15: Notes and Queries: Coriolanus I, 9 (Tent); II, 2 (Have them); I, 9 (Him), angez. XVII, 273.

1. Coriolan 16: Rolfe's Sh. Coriolanus: Academy, angez. XVII, 274.

1. Cymbeline 21: Notes and Queries: Cymbeline I, 1 (Sear up), angez. XVII, 273.

2. Daniel, Sam. 2: Isaac, Wie weit geht die Abhängigkeit Sh.'s von Daniel als Lyriker? XVII, 165.

2. nach Davies:
Davies, T. Lewis O. A Supplementary English Glossary, angez. XVII, 261.

9. 2. Delia: 1: XVII, 165; vgl. Daniel.

10. 1. Delius 17: Sh.'s Jul. Caesar und seine Quellen im Plutarch XVII, 67.

10. 1. Devil 2: On the Character of the Devil on the English Stage. Eine von Dr. O. Francke beabsichtigte Arbeit, angez. XVII. 262.

10. 2. nach Devrient:
Dictionary of English Phrases. Von Kwong-Ki-Chin, angez. XVII, 262.

10. 2. Dingelstedt 5: Seine Bearbeitung von Antonius and Cleopatra bespr. von Bolin XVII, 153.

10. 2. Doggerel-verses 2: vgl. Metrik und Schipper.

10. 2. lies: Doggerel-verses; Döring, Aug.; Döring, Theod.

10. 2. Dowden 4: Sh.'s Poems. In Notes and Queries, angez. XVII, 274.

10. 2. lies: Dumas; Dumbshows.

11. 2. Elze, K. 52: Flugschrift: Alexandrines in The Winter's Tale and King Richard II, angez. XVII, 263.

12. 1. nach Ende gut:
England. Goadby, The England of Sh., angez. XVII, 261. Harvison's Description of England in Sh.'s Youth, veröff. von der New Sh. Society, angez. XVII, 275.

12. 2. nach Euphues:
Euphuism. Essay on Euphuism von F. Landmann, angez. XVII, 262.

12. 2. Faust, Marlowe's 3: Englische Studien V, angez. XVII, 274.

13. 1. Fletcher 7: Englische Studien V: Beaumont, Fletcher und Massinger, angez. XVII, 274.

13. 2. nach Foth:
Francke's beabsichtigte drei Arbeiten: On the Character of the Devil on the English Stage; On the History and Real Value of the Early School and University Comedies, und On the Development of the English Drama, angez. XVII, 262.

13. 2. nach Frauen:
Frauencharaktere. Ueber einige von Sh.'s Frauen-Charakteren. Von Helena Faucit Martin. Uebers. von K. Leutzner XVII, 230.


THE ASTOR LIBRARY

14.1. Friesen 22: Nekrolog XVII, 267.

15.1. nach Gildemeister:
Gildon, Edition of Sh.'s Poems. Notes and Queries, angez. XVII, 274.

15.1. nach Glosse:
Goadby, E. The England of Sh., angez. XVII, 261.

15.2. Gosche 3: Gosche's Vortrag: Das Volkslied im Sh., erwähnt XVII, 1.

15.2. nach Gottschall:
Gower, Confessio Amantis: Athenäum, angez. XVII, 274.

15.2. Grätz 3: vgl. XVII, 209.

15.2. lies: Gowrie; Graf; Grammatisches; Grätz; Grazziani.

15.2. Grenzboten 2: vgl. Journal-Uebers. XVII, 273.

15.2. Grigg 2: XVII, 262.

16.1. Halliwell-Phillipps 13: Outlines of the Life of Sh., bespr. XVII, 257. Halliwelliana, angez. XVII, 261.

16.1. Hamlet 1: Academy: Hamlet-Ophelia, augez. XVII, 274. Athenäum: Hamlet III, 2 (But two months dead. I'll have a suit of sables); IV, 3 (A man may fish), angez. XVII, 273.

16.1. Hamlet 2: Besser, H. Zur Hamletfrage, bespr. XVII, 265.

16.2. Hamlet 50: Englische Studien IV: The First Quarto of Hamlet, angez. XVII, 274.

17.1. Hamlet 26: Grigg's photolithographische Quartausgabe, angez. XII, 262.

17.1. Hamlet 43: Hirschfeld's Ophelia, zum ersten Male im Lichte ärztlicher Wissenschaft, angez. XVII, 263.
Ingleby, the Still Lion, zu Hamlet III, 1 (a sea of troubles) II, 228.
Ingleby, the Still Lion, zu Hamlet I, 4 (deprive your sovereignty) II. 231.

17.2. Hamlet 17: Hamlet's Alter XVII, 290.

17.2. Hamlet 30: Martin, Helena Faucit, über Ophelia XVII, 231.

17.2. Hamlet 45: Notes and Queries: Hamlet I, 4 (Cerement); II, 2 (Fashion); V, 1 (As if it were Cain's jaw-bone), angez. XVII, 273.

18.1. Hamlet 29: Ursprung der Stelle: „Was ist ihm Hekuba?" Hamlet II, 2. XVII, 280.

18.1. Hamlet 43: Tanger, The First and Second Quartos and the First Folio of Hamlet: Their Relation to each other XVII, 274.

18.1. Hamlet 6: Vining, Ed. The Mystery of Hamlet, bespr. XVII, 252.

18.1. Hamlet 37: Zu Hamlet II, 2 (The rugged Pyrrhus, like the Hyrcanian beast), Notiz XVII, 292.

19.1. Heinrich IV. 15: Ingleby, the Still Lion, zu 2. Heinr. IV.—IV. 1 (books to graves, a point of war) II. 220.

19.1. Heinrich IV. 24: Notes and Queries: Henry IV. 1 — IV. 3. (Last night), angez. XVII, 273.

19.1. Heinrich IV. 29: Sträter's Essay über Heinrich IV., in Herrig's Arch. Bd. 66, 2, angez. XVII, 269.

19.1. Heinrich V. 8: Sträter's Essay über Heinrich V., in Herrig's Arch. Bd. 66, 3 u. 4, angez. XVII, 269.

19.1. Heinrich V. 12: Wright, William Aldis. Ausgabe von The Life of King Henry V., bespr. XVII, 253.

19.2. Heinrich VIII. 1: Academy: Henry VIII. I. 1; Athenäum: Henry VIII., angez. XVII, 273.

19.2. nach Heinrich VIII.:
Hekuba. Ursprung der Stelle: „Was ist ihm Hekuba?" Von R. Sigismund XVII, 288.

20.1. nach Hense:
Henslowe's Diary. In Notes and Queries, angez. XVII, 274.

20.1. Herrig's Archiv 3: nach Isaac lies Sträter, Tiessen . . .

besprochen I, 448. Glosse zu einer Stelle aus Sh.'s Hamlet (3, II) III, 229. Die Fechtscene im Hamlet IV, 374. Zu Hamlet 5, II ('Rapier and dagger') V, 365. Fritsche, H., Ausgabe des Hamlet, besprochen von Leo XVI, 393. Furneß, Hamlet-Ausgabe in seiner New Variorum Edition III, angezeigt XI, 314; XII, 305; XIII, 303. Garrick's Hamlet-Darstellung, siehe *Lichtenberg*. Garve's Abhandlung über Hamlet, siehe *Bolin*. Gericke, Hamlet seit hundert Jahren in Berlin XIII, 284. Geszner, Th., Von welchen Gesichtspunkten ist auszugehen, um einen Einblick in das Wesen des Prinzen Hamlet zu gewinnen? Besprochen XIII, 312. Goethe's Urtheil über Hamlet in Wilhelm Meister I, 6. Ueber den Einfluß Hamlet's auf Goethe'sche Dichtungen V, 135. Graf's italienische Abhandlung über Hamlet XIV, 358. Grazzini (Lasca). Anklänge an dessen La Strega im Hamlet IX, 227. Grenzboten. Aufsatz darin über Hamlet, erwähnt III, 218. Grün's Culturgeschichte des 17. Jahrhunderts, besprochen von Leo XV, 417 (s. pag. 419). Hackh, C. Dessen Uebersetzung des Hamlet, besprochen X, 378. Halliwell, J. O., Memoranda on the Tragedy of Hamlet, besprochen von Leo XVI, 380. Hamburg. Hamlet in Hamburg (1776) aufgeführt XI, 11. Hense, C. C. Polymythie in dramatischen Dichtungen Sh.'s XI, 245 (s. pag. 261 ff.). Die Darstellung der Seelenkrankheiten in Sh.'s Dramen XIII, 212; vgl. Sigismund. Herford, The first Quarto Edition of Hamlet, 1603: Two Essays etc. By Herford, angezeigt XVI, 379. Heussi, Hamlet-Ausgabe, angezeigt IV, 370. Irving as Hamlet. Von Edw. R. Russell, erwähnt X, 376; vgl Frenzel. Irving, Henry, Bühnenbearbeitung des Hamlet, angezeigt XV, 415. Isaac, H., Hamlet's Familie XVI, 274; vgl. Silberschlag und Börne. Italienische Uebersetzung s. *Rusconi*. Jacob von Schottland als Vorbild zu Hamlet XII, 274 ff. Karpf's Analyse des Hamlet. (In Τὸ τί ἦν εἶναι), besprochen von Ulrici V, 335. König, Wilh. Die Grundzüge der Hamlet-Tragödie VI, 277. König's Ansicht über die Chronologie dieses Stückes X, 220 und 229 ff. Ueber die bei Sh. vorkommenden Wiederholungen XIII, 111. Krummacher, Geschichtliche und literarhistorische Beziehungen in Sh.'s Hamlet (Programm), besprochen XIII, 311. Kurz, Herm., Sh., der Schauspieler VI, 317 (s. pag. 320). Latham's Two Dissertations on the Hamlet of Saxo Grammaticus and of Sh., besprochen VIII, 363. Leipzig. Hamlet in Leipzig XII, 195 ff. Leo, F. A. Ueber Ophelia in seinem Vortrage: Sh.'s Frauenideale VI, 309 Anm. As stars with trains of fire. Von F. A. L. XV, 433. Besprechung der Bücher von Fritsche XVI, 393; Grün XV, 417; Halliwell XVI, 380; Reinach XVI, 386; Zinn XVI, 386. (Vgl. die Namen der Verfasser). Lichtenberg's Schilderung von Garrick's Hamlet-Darstellung IX, 12. Liebau, Gustav. Seine Studie über Hamlet angezeigt XI, 317. Loffelt, A. C., Holländische Hamlet-Ausgabe III, 403. Lüders, Ueber eine Stelle im Hamlet 1, II ('Take him for all in all') IV, 385; ebendazu von Schmitz V, 364. Mac-Pherson übersetzt den Hamlet in's Spanische X, 320. Marbach's Hamlet, besprochen von K. Elze IX, 322. Marshall, A Study of Hamlet, angezeigt XI, 310. Meadows, Arthur, Hamlet an Essay, besprochen VII, 362. Meißner, Ueber die innere Einheit in Sh.'s Stücken VII, 82 (s. pag. 102 ff.). Mercade, Hamlet; or Sh.'s Philosophy of History etc., angezeigt XI, 310. Michaelis, Caroline, Hamlet in Spanien X, 31; vgl. XVI, 404. Michaelis, Sh. in Portugal XV, 266. Moratin über Hamlet VII, 301 ff. und X, 311 ff. Neumann's Vortrag über Lear und Ophelia, angezeigt III, 406; vgl. IX, 261. Nichtphilosoph. Die Charakterzüge Hamlet's, nachgezeichnet von einem Nichtphilosophen II, 16. Oehlmann, Wilh., Die Gemüthsseite des Hamlet-Charakters III, 205. Pervanoglu's neugriechischer Hamlet XII, 44 ff. Portugal. König von Portugal, Hamlet-Uebersetzung, besprochen XIII, 313; XIV, 357; vgl. XV. 286; siehe auch Michaelis und Bulhas Pato. Prölß, Robert, Werder's Hamlet-Vorlesungen XIV, 115. Sh. Aufführungen in Dresden vom 20. Oktober 1860 bis Ende 1860 XV, 173; vgl. Dresden. Regensburg, s. Th. *Elze*. Reinach, Théodore, Hamlet, prince de Danemark, Tragédie par W. Sh., tra-


THE ASTOR LIBRARY

27. 1. nach Lyrische Ged.: lies Maaß für Maaß.

27. 1. Macbeth 1: Academy: The Weird Sisters, angez. XVII, 273.

27. 2. Macbeth 3: Notes and Queries: Macbeth V, 3 ('Patch' and 'haughty pack'), angez. XVII, 273.

28. 1. nach Maltzahn: *Mandragora*, mandrake XVII, 27; vgl. Sigismund, med. Keuntn. Sh.'s.

28. 1. Marlowe 21: Marlowe's Doctor Faustus: Englische Studien V, angez. XVII, 274.

28. 1. nach Marshall, Frank: *Marshall*, James. Nekrolog XVII, 278.

28. 1. nach Martensen: *Martin*, Helena Faucit. Ueber einige von Sh.'s Frauen-Charakteren. Uebers. von K. Leutzner XVII, 231.

28. 2. Maaß für Maaß: lies als ersten Artikel des Buchstaben M!

28. 2. Maaß für Maaß 24: Literary World: M. f. M. I, 3; III, 1, angez. XVII. 273.

28. 2. Massinger 1: Englische Studien V: Beaumont, Fletcher und Massinger, angez. XVII, 274.

28. 2. nach Meadows: *Measure for Measure* s. Maaß f. Maaß.

28. 2. Medicinische Kenntniß 2: lies Sigismund statt Siegismund.

28. 2. Medicinische Kenntniß 2: Fortsetzung XVII, 6.

28. 2. Medicinische Kenntniß 3: West.

28. 2. nach Meiklejohn: *Meissner*, Alfr. Sh.'s Seitenstück zum Wintermärchen XVII, 282.

29. 1. nach Mendoza: *Menendes*, Marcellino: Academy, angez. XVII, 274.

29. 1. nach Mercy: *Meredith*, The Tragic Comedians. In Fortnightly, angez. XVII, 274.

29. 1. nach Messmer: *Metrik*. Englische Metrik in histor. und system. Entwickelung von Schipper. Thl. I. Angez. XVII, 263.

30. 1. Nekrologe 4: Friesen, Hermann Freiherr von. XVII, 276.

30. 1. Nekrologe 7: Krauss, Fritz XVII, 281.

30. 1. Nekrologe 8: Marshall, James XVII, 278.

30. 1. nach Nichtphilosoph: *Nineteenth Century*: siehe Journal-Uebers. XVII, 274.

30. 2. nach Noten und Conj.: *Notes and Queries:* siehe Journal-Uebers. XVII, 274.

30. 2. Oechelhäuser 22: Bearbeitung von Antonius und Cleopatra, bespr. von Bolin XVII, 143.

30. 2. Ophelia 1: Academy, Ophelia, angez. XVII, 274.

30. 2. Ophelia 3: Hirschfeld, Ophelia, zum ersten Mal im Lichte ärztl. Wissenschaft, bespr. XVII, 263.

30. 2. Ophelia 5: Martin, Helena Faucit: Ophelia XVII, 231.

31. 1. Othello 1: Athenäum: Othello IV, 2 (To fetch her fan), angez. XVII, 273.

31. 1. Othello 35: Notes and Queries: Othello V, 2 (The base Indian), angez. XVII, 273.

31. 2. nach Ovid: *Pabst*'s Bühnenbearb. von Antonius und Cleopatra, bespr. XVII, 133.

31. 2. Pericles 7: Meissner, Alfred. Sh.'s Seitenstück zum Wintermärchen („Pericles") XVII, 282.

31. 2. nach Pervanoglu: *Phrase*. Sh. Phrase Book by Bartlett, angez. XVII, 274.

31. 2. Plutarch 5: Sh.'s Jul. Caesar und seine Quellen im Plutarch XVII, 67.

31. 2. Plutarch 5: Wedgwood, Plutarch. In Contemporary Review, angez. XVII, 274.

32. 1. lies: Poetik; Polylas; Polymythie; Popularität; Pörschke; Portraits; Portugal; Programm; Prolog; Prölß; Pröscholdt; Promos.

32. 2. Quellen 3: Sh.'s Jul. Caesar und seine Quellen im Plutarch XVII, 67.



Shakespeare.

2. Ausgaben, Kritik des Textes, Sprache u. zweifelhafte Stücke.

Sh.'s Text II, 196; vgl. XI, 310. A Complete View of the Sh. Controversy, erwähnt III, 177 Anm. Jervis, A Dictionary of the Language of Sh. III, 405. Juristische Ausdrücke in Sh.'s Sonetten I, 53. Knight als Sh.-Kritiker I, 204. König, Ueber die bei Sh. vorkommenden Wiederholungen XIII, 111. Koppel, Scenen. Eintheilungen und Ortsangaben in den Sh.'schen Dramen IX, 269. Leo, F. A. Die neue englische Text-Kritik des Sh. I, 189. Eine neue Sh.-Ausgabe. I. Coriolanus; IV. King Lear, herausgegeben und erklärt von A. Schmidt. II. The Merchant of Venice. Erklärt von H. Fritsche. III. Henry V. Erklärt von W. Wagner. Besprochen von F. A. Leo XV, 44. Besprechung über Verbesserungsvorschläge zu Sh. (vgl. W. Wagner IV, 285) XV, 164. Seine Beiträge und Verbesserungen zu Sh.'s Dramen nach Collier, erwähnt V, 196 Anm. Leopold-Sh., Gesammtausgabe, erwähnt XII, 305; besprochen XIII, 304. Mackay, Gaelic Words in Sh. XI, 311. Metrisches III, 346; siehe Hertzberg, Hilgers, Schröer, Walker, Zarncke. Müller, Eduard. Sh.'s Aussprache. Nach Alex. J. Ellis VIII, 92. Sein etymologisches Wörterbuch, zweite Auflage, besprochen XV, 415. New Sh. Society. Sh. Allusion Books X, 358. Oechelhäuser, Bühnen- und Familien-Sh. XIII, 274 und 307. Orthographie Sh.'s; dazu vgl. III, 361. Paton, The Hamnet Edition, besprochen XIV, 344. Rohde, Das Hülfszeitwort To Do bei Sh. Dissertation, besprochen IX, 329. Romdahl, Axel, Obsolete Words in Sh.'s Hamlet, angezeigt XIV, 86. Rowe, Nicholas, Erste *kritische* Ausgabe Sh.'s I, 192. Rugby-Edition VI, 364; VIII, 364. Rushton, Sh. Illustrated by Old Authors III, 405. Shillings-Ausgaben IV, 372. Schmidt's Sh.-Lexikon II, 390; XI, 315; vgl. Leo's Polemik gegen Grant White XVI, 385. Dessen sacherklärende Anmerkungen zu Sh.'s Dramen, erwähnt II, 390; vgl. V, 218. Zur Sh.'schen Textkritik. Ein Sendschreiben an den Herausgeber III, 341. Schröer, Die Anfänge des Blankverses in England. Aufsatz in der Anglia, Band 4, angezeigt XVI, 397. Serap's Beiträge wort- und sacherklärender Art zu Sh.'s Text XIV, 339. Sill, Sh.'s Prose XI, 315. Singer als Sh.-Kritiker I, 203. Smith, Was Lord Bacon the Author of Sh.'s Plays? erwähnt XI, 101 Anm. Spalding über The Two Noble Kinsmen XII, 299. Staunton als Sh.-Herausgeber I, 215. Unsuspected Corruptions of Sh.'s Text VIII, 365. Stokes, An Attempt to determine the Chronological Order of Sh.'s Plays, besprochen XIV, 346 (vgl. Chronologisches). Stratmann's Sh.-Ausgabe V, 355. Tießen, Ed., Beiträge zur Feststellung und Erklärung des Sh.-Textes, besprochen von Leo XV, 422. Tschischwitz. Dissertation De ornantibus epithetis in Shaksperi operibus VII, 365. Seine Sh.-Ausgabe III, 402; IV, 370. Vaughan, New Readings and New Renderings of Sh.'s Tragedies, besprochen XIV, 348; XVI, 398. Vincke, Die zweifelhaften Stücke Sh.'s VIII, 368. Wagner, Wilhelm. Verbesserungsvorschläge zu Sh. XIV, 285; vgl. Leo's Besprechung derselben in seiner Abhandlung XVI, 164. Works of William Sh., edited with Critical Notes and Introductory Notices, angezeigt XV, 410. Walker, A Critical Examination of the Text of Sh., herausgegeben von Lettsom I, 200 ff. On Sh.'s Versification I, 201. White als Sh.-Forscher I, 211. Wortspiel und Wortwitz bei Sh. III, 17. Wykes, siehe Blackie. You und thou bei Sh.; vgl. darüber II, 80. Zarncke, Ueber den fünffüßigen Jambus, erwähnt XIV, 231 Anm.

Shakespeare.

3. Uebersetzungen und Bühnenbearbeitungen.

Bodenstedt'sche Uebersetzung III, 403; IV, 371; VI, 366; VII, 355. Devrient's deutscher Bühnen- und Familien-Sh. IX, 321. Dingelstedt's Bühnenbearbeitungen III, 404; VI, 25. Eschenburg's Uebersetzung I, 4; besprochen von Vincke XVI, 257. Grote'sche Uebersetzung IX, 332. Hallberger's Illustrirte Ausgabe IX, 331. Hildburghauser Uebersetzung III, 403; IV, 371; VII, 355. Moltke's Sh.-Uebersetzung III, 403. Oechelhäuser's Bearbeitung Sh.'s für die deutsche Bühne VI, 348; VII, 348; VIII, 353; IX, 317; X, 378. Schlegel-Tieck'sche

Shakespeare.

6. Aesthetisches.

41. 1. Anzeigen 34: Jeremiah, John: An Aid to Shakesperian Study, angez. XVII, 261. Journal-Uebers. XVII, 273.

41. 2. Anzeigen 11: Nineteenth Century: litt. Notiz über Sh., angez. XVII. 274.

41. 2. Anzeigen 30: Steuerwald, Lyrisches im Sh., angez. XVII, 272. Thomson, William Sh. in Romance and Reality, angez. XVII, 253.

41. 2. Vermischtes 2: Sh.-Autograph XVII, 293.

42. 1. Vermischtes 6: Sh. Phrase Book, siehe Bartlett.

42. 1. Shylock 5: vgl. XVII, 209.

42. 1. Shylock 7: Honigmann, D. Ueber den Charakter des Shylock XVII, 200.

42. 1. Shylock 9: vgl. XVII, 205.

42. 1. Sigismund 2: Fortsetzung XVII, 6. Ursprung der Stelle: „Was ist ihm Hekuba?“ Hamlet II, 2. XVII, 288.

42. 2. nach Solger:
Solomos, neugriechischer Dichter, führt Sh. ein XII, 37 ff.

42. 2. Sommernachtstraum 13: Grigg's photolithograph. Quart-Ausg., angez. XVII, 262.

42. 2. Sommernachtstraum 34: Notes and Queries: M.-N.-D. III, 1 (Bottom), angez. XVII, 273.

42. 2. Sommernachtstraum 41: abgedruckt XVII, 100.

43. 1. Sonette 26: Wie weit geht die Abhängigkeit Sh.'s von Daniel als Lyriker? XVII, 165.

43. 2. Solomos zu streichen und nach Solger zu lesen.

43. 2. Spanisch 6: Uebersetzungen siehe unter Shakespeare 3.

43. 2. lies: Spieker; Spieß.

43. 2. Stapfer 2: In's Englische übers.: Academy, angez. XVII, 274.

44. 1. Statistik 5: XVII, 294.

44. 1. nach Sturm:
Steuerwald, Lyrisches im Sh., angez. XVII, 272.

44. 1. lies: Strafforello; Sträter.

44. 1. Sträter 3: Seine Sh.-Untersuchungen (Perioden in Sh.'s dichter. Entw.; Essays über Richard III.; Richard II.; Heinrich IV. und Heinrich V.) in Herrig's Archiv Rd. 65 u. 66, bespr. XVII, 269.

44. 1. Stratford 5: Stratford XVII, 293.

44. 2. Sturm 26: Ingleby, the Still Lion, zu Sturm I, 2 (Urchins shall ...) II, 209.

44. 2. Sturm 42: Notes and Queries: Tempest I, 2 (Now I arise); IV, 1 (Racke), angez. XVII, 273.

44. 2. Sturm 45: Riechelmann, Sh.'s Tempest, Ausgabe bespr. XVII, 260.

44. 2. Sturm 56: Caliban, in einer altfranz. Farce: „Calbain.“ Notiz XVII, 292.

44. 2. Suckling 2: siehe Schwarz.

44. 2. nach Suckling:
Sulzer, Sh.-Bearbeiter XVII, 83; vgl. Vincke.

45. 1. nach Supernatural:
Supplementary English Glossary siehe Davies.

45. 1. Tanger 3: The First and Second Quartos and the First Folio of Hamlet: Their Relation to each other XVII, 274.

45. 1. nach Tarquin:
Tasso's Einwirkung auf Sh. XVII, 185 Anm.

45. 2. nach Thomander:
Thomson, Will., William Sh. in Romance and Reality, bespr. XVII, 253.

45. 2. Thümmel 9: Seine Vorträge über Sh.-Charaktere, angez. und bespr. XVII, 263.

45. 2. Timon 9: Ingleby, the Still Lion, zu Timon I, 1 (sea of wax) II, 226.

46. 1. nach Tonkunst:
Tragic Comedians. Von Meredith in Fortnightly, angez. XVII, 274.

46. 1. Troilus und Cressida 17: Ingleby, the Still Lion, zu Tr. u. Cr. V, 2 (Ariachne) II, 222.



2. Trunkene 2: vgl. XVII, 19.

2. Udall 3: Englische Studien V: Ralph Roister Doister, angez. XVII, 274.

2. Vaughan 3: XVII, 252.

2. Verlorne Liebesmüh 6: Grigg's photo-lithographische Quart-Ausgabe, angez. XVII, 262. Ingleby, the Still Lion, zu V. L. V, 1 (Remember ....) II, 224.

2. Verlorne Liebesmüh 8: Notes and Queries: Love's L. L. I, 2 (Day woman), angez. XVII, 273.

1. Viel Lärmen um Nichts 16: Ingleby, the Still Lion zu V. L. IV, I (rearward) II, 231, VI (candlewaster) II, 236.

2. Vincke 25: Zur Gesch. der deutschen Sh.-Bearbeitung XVII, 82.

2. Vincke 29: XVII, 149.

2. Vincke 30: Jahresbericht XVII, 2.

2. nach Vincke:
Vining, Ed. The Mystery of Hamlet, bespr. XVII, 252.

2. nach Vischer:
Volkslied im Sh.-Vortrag von Gosche, erwähnt XVII, 1. Vgl. Lyrisches.

1. Vorwort 3, XVII.

1. Wagner 25: Zur Erinnerung an W. Wagner. Sein Lebens- und Entwickelungsgang. Von A. Metz, angez. XVII, 273.

2. Wechsung 5: Statist. Ueberblick vom 1. Januar bis 31. December 1881. XVII, 294.

2. nach Wechsung:
Wedgwood, Plutarch. In Contemporary Review, angez. XVII, 274.

2. *Wehl's* Bearbeitung von Antonius und Cleopatra, bespr. von Bolin XVII, 146.

49. 2. nach Weiber von W.:
Weibliche Charaktere Sh.'s siehe Frauen.

49. 2. nach Werther:
West, James. William Sh., from a Surgeon's Point of View, angez. XVII, 261.

50. 1. Weiber von W. zu streichen!

50. 1. Wiederholungen zu lesen statt Widerholungen.

50. 1. Wie es euch gefällt 10: Ingleby, the Still Lion, zu Wie es e. g. III, 5 (all at once) II, 225.

50. 1. Wie es euch gefällt 15: Notes and Queries: As you like it III, 2 (Atalanta), angez. XVII, 273.

50. 1. Wieland 2: XVII, 83.

50. 1. nach Wilkins:
Windle, Mrs. Verulam's Authorship of the „Sh." Works XVII, 253.

50. 2. Wintermärchen 11: Elze, K.; Flugschrift: Alexandrines in The Winter's Tale and King Richard II, angez. XVII, 263.

50. 2. Wintermärchen 20: Meißner, Alfred, Sh.'s Seitenstück zum Wintermärchen (vgl. Perikles) XVII, 282.

50. 2. Wintermärchen 25: Notizen zum Wintermärchen XVII, 292.

50. 2. nach Wislicenus:
Witchcraft. A Proposed Reprint of Scot's Discoverie of W. XVII, 261.

50. 2. nach Wright:
Wright, Will. Aldis. Ausg. von „The Life of King Henry Vth, bespr. XVII, 253.

51. 1. Zähmung 1: Athenäum: Taming I, 1 (I will some other be), angez. XVII, 273.

51. 2. Zechbrüder 2: vgl. XVII, 19.



Gesammt-Catalog der Bibliothek

der

Deutschen Shakespeare-Gesellschaft

in Weimar.

I. Ausgaben sämmtlicher und einzelner Werke Shakespeare's.

Shakespeare. The First Folio Edition of 1623. Reproduced under the immediate Supervision of H. Staunton by Photolithography. London 1864. (Geschenk I. K. H. der Frau Großherzogin von Sachsen.)

The Works of Mr. *W. Shakespear*. By N. Rowe. Vol. I—VII. London 1709—10.

Twenty of the Plays of *Shakespeare*, being the whole Number printed in Quarto . . . publish'd from the Originals by G. Steevens. Vol. I—IV. London 1766.

Mr. *W. Shakespeare*, his Comedies, Histories, and Tragedies. [Ed. by E. Capell.] Vol. I—X. London 1767—68.

The Works of *Shakespear*. [Ed. by Th. Hanmer.] The second Edition. Vol. I—VI. Oxford 1770—71.

The Works of *Shakespeare*. By Mr. Theobald. Vol. I—XII. London 1772.

The Dramatic Works of *Shakespeare*; with Notes by J. Rann. Vol. I—VI. Oxford 1786.

The Plays and Poems of *W. Shakspeare*, with the Corrections and Illustrations of various Commentators [by J. Boswell]. Vol. I—XXI. London 1821.

The Plays of *W. Shakspeare*. Vol. I—XX. London, Jones 1826. (Geschenk des Herrn Dr. C. van Dalen in Berlin.)

The Complete Works of *W. Shakspeare*. Leipzig 1837. (Geschenk des Herrn C. van Dalen in Berlin.)

The Pictorial Edition of the Works of *Shakspere*. Edited by Ch. Knight. Vol. I—VIII. London o. J.

The Works of *W. Shakespeare*. By J. P. Collier. Vol. I—VIII. London 1842—44.

The Dramatic Works of *W. Shakespeare*. By S. W. Singer. Vol. I—X. London 1856.

The Works of *W. Shakespeare*. By A. Dyce. Vol. I—VI. London 1857.

The Works of *W. Shakespeare*. By A. Dyce. Second Edition. Vol. I—IX. London 1864—67.

Shakspere's Werke. Herausgegeben und erklärt von N. Delius. Neue Ausgabe. Bd. 1—7. Elberfeld 1864. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

The Works of *Shakespeare*. Edited by H. Staunton. Vol. I—III. London 1864.

The Works of *W. Shakespeare*. By R. Gr. White. Vol. I—XII. Boston 1865.

The Dramatic Works of *W. Shakspeare*. By W. Hazlitt. Vol. I—IV. London 1865.

The Supplementary Works of *W. Shakspeare*, comprising his Poems and Doubtful Plays. By W. Hazlitt. London 1865.

The Works of *W. Shakespeare*. From the Text of A. Dyce's second Edition. Vol. I—VII. Leipzig, Tauchnitz 1868. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

Doubtful Plays of *W. Shakespeare*. Leipzig, Tauchnitz 1869. (Geschenk des Herrn Herausgebers M. Moltke in Leipzig.)

Cassell's Illustrated *Shakespeare*. The Plays of *Shakespeare*. Edited by Ch. and M. C. Clarke. Vol. I—III. London o. J.

Shakspere's sämmtliche Werke. Englischer Text, berichtigt und erklärt von B. Tschischwitz. Bd. 1. (Hamlet.) Halle 1869. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

A New Variorum Edition of *Shakespeare*. Edited by H. H. Furneß. Vol. I—V. London and Philadelphia 1871—1880. (Vol. III—V sind Geschenk des Herrn Herausgebers.)

The Leopold *Shakspere*. The Poet's Works, in Chronological Order, from the Text of Professor Delius, with 'The Two Noble Kinsmen' and 'Edward III.', and an Introduction by F. J. Furnivall. Illustrated. London, Paris und New York. (1877.)

The Works of *W. Shakspere*. Ed. with Critical Notes and Introductory Notices by W. Wagner (and L. Proescholdt). Vol. I—III. Hamburg 1880—81. (Geschenk des Herrn Dr. Proescholdt.)

Shakespeare, The Complete Works, with a Life of the Poet, explanatory Foot-notes, critical Notes, and a glossarial Index. Harvard Ed. by H. N. Hudson. Vol. I—XX. Boston 1880—81. (Geschenk des Herrn Professors Furneß in Boston.)

The Dramatic Works of *Shakespeare*; adapted for Family Reading. By Th. Bowdler. New Edition. London o. J.

Shakespeare's Select Plays. Ed. by J. Hunter. (Richard II. Richard III. Henry VIII. Julius Caesar. Coriolanus. As You Like It. The Merchant of Venice. The Tempest. Hamlet. Twelfth Night. King Lear. Macbeth. Othello. Antony and Cleopatra. Midsummer Night's Dream. King Henry IV. P. I. II. King John. Cymbeline. The Merry Wives of Windsor. Troilus and Cressida. King Henry VI. Part. I—III. All's Well that Ends Well. The Two Gentlemen of Verona. The Comedy of Errors. Love's Labour's Lost. Timon of Athens.) London 1869—73.

The Hamnet *Shakspere*. Part. I—V. By A. P. Paton. Edinburgh 1877—79.

Shakespeare's Select Plays. Ed. by W. G. Clark and W. A. Wright. (The Merchant of Venice. — Richard II. — Macbeth. — Hamlet. — The Tempest. — King Lear. — As You Like It. — Julius Caesar. — A Midsummer Night's Dream.) Oxford 1869—78.

Select Plays of *Shakspere*. Rugby Edition. As You Like It. Ed. by Ch. E. Moberly. — Coriolanus. Ed by R. Whitelaw. — Macbeth. Ed. by Ch. E. Moberly. — Hamlet. Ed. by Ch. E. Moberly. — King Lear. Ed. by Ch. E. Moberly. — The Tempest. Ed. by J. S. Phillpotts. — King Henry V. Ed. by Ch. E. Moberly. — London, Oxford and Cambridge 1872—81.

All's Well, that Ends Well. London 1756.

Coriolanus. Edited by F. A. Leo. London and Berlin 1864. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Cymbeline. London 1734.

Cymbeline. [Lacy's Acting Edition.] London 1864. (Geschenk des Herrn Karl Eitner in Weimar.)

The Tragicall Historie of Hamlet. London 1603. (Lithographisches Facsimile, nach dem Exemplar und auf Kosten des Herzogs v. Devonshire, in 40 Exemplaren. — Geschenk des Herrn Timmins in Birmingham.)

The Tragicall Historie of Hamlet. London 1604. (Facsimile und Geschenk wie vorher.)

Hamlet, 1603; Hamlet, 1604; being exact Reprints of the First and Second Editions ... by S. Timmins. London 1860. (2 Exemplare, wovon eins Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Hamlet: the First Quarto, 1603; — Facsimile in photolithography by W. Griggs, with Forewords by F. J. Furnivall. London 1879.

Hamlet: the Second Quarto, 1604; a Facsimile in photolithography by W. Griggs, with Forewords by F. J. Furnivall. London 1880.

Hamlet. London 1758.

Hamlet, and As You Like It. A Specimen of a New Edition of Shakespeare. London 1819.

Hamlet. Met ophelderingen voorzien door S. Susan. Deventer 1849.

Hamlet. Herausgegeben von K. Elze. Leipzig 1857.

Hamlet. Uitgegeven en verklaard door A. C. Loffelt. Utrecht 1867.

Hamlet. Erklärt von J. Heussi. Parchim 1868.

Hamlet. Englisch und deutsch. Neu übersetzt und erläutert von M. Moltke. Seite IX—LXXXVIII und 1—64. Leipzig 1869—71. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Hamlet. Ed. by F. H. Stratmann. London and Krefeld 1869.

King Henry V. London 1759.
King Henry VIII, arranged by Ch. Kean. 6. Ed. London 1855.
King John. London 1754.
Julius Caesar. London 1751.
Julius Caesar. Für den Schulgebrauch erklärt von L. Riechelmann. Leipzig 1867. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)
King Lear. Revived, with Alterations, by N. Tate. London 1759.
Macbeth. London 1755.
Macbeth. With Explanatory Notes selected from Dr. Johnson's and Mr. Steevens's Commentaries. Göttingen 1778. (Geschenk des Herrn Grafen Yorck von Wartenburg in Weimar.)
Macbeth, (edited by) M. P. Lindo. Arnhem 1853.
Macbeth. Edition classique par S. Darmesteter. Paris 1881.
Measure for Measure. London 1734.
The Merchant of Venice. London 1755.
The Merchant of Venice. Edited, with Notes, by W. J. Rolfe. New-York 1872.
The Merchant of Venice. Für den Schulgebrauch erklärt von L. Riechelmann. Leipzig 1876. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)
Midsummer Night's Dream. The First Quarto, 1600: a Facsimile in photolithography, by W. Griggs, with Introduction by J. W. Ebsworth. London 1880.
Midsummer Night's Dream. The Second Quarto, 1600: a Facsimile in photolithography, by W. Griggs, with Introduction by J. W. Ebsworth. London 1880.
Much Ado About Nothing. Photolithographed from the Matchless Original of 1600 in the Library of the Earl of Ellesmere. London 1864.
Othello. London 1756.
Richard II. By H. G. Robinson. Edinburgh 1867.
Richard III. Alter'd from Shakespear by C. Cibber. London 1757.
Richard III. Revised by J. P. Kemble. London 1818.
Romeo and Julietta. With Alterations, and an additional Scene; by D. Garrick. London 1768.
The Tempest. Edited, with Notes, by W. J. Rolfe. New-York 1871.
The Winter's Tale; with Alterations by J. P. Kemble. Now first published, as it is acted by Their Majesties Servants of the Theatre Royal, Drury Lane. London 1802.

Shakespeare and *Fletcher*. The Two Noble Kinsmen. Ed. by W. W. Skeat. Cambridge 1875.

The Poems of *Shakspeare*. Edited by R. Bell. London o. J.

Venus and Adonis, from the hitherto Unknown Edition of 1599; The Passionate Pilgrime, from the First Edition of 1599; Epigrammes, written by Sir J. Davies, and certaine of Ovid's Elegies, translated by Chr. Marlowe. Edited by Ch. Edmonds. London 1870.

Shakespeare's Sonnets, and a Lover's Complaint. Reprinted in the Orthography, and Punctuation of the Original Edition of 1609. London 1870.

Shakespeare's Sonnets; reproduced in Facsimile. From the Original in the Library of Bridgewater House. London 1862.

The Sonnets of *W. Shakspere*, rearranged and divided into four Parts. With an Introduction etc. London 1859.

II. A. Uebersetzungen und Bühnenbearbeitungen der Dramen Shakespeare's.

1) In deutscher Sprache.

Shakespear's Theatralische Werke. Aus dem Englischen übersetzt von Herrn Wieland. Bd. 1—8. Zürich 1762—66.

Shakespear's Schauspiele. Neue Ausgabe. Von J. J. Eschenburg. Bd. 1—12. Zürich 1775—1777. (Geschenk des Herrn Oberhofmarschalls Freiherrn H. von Friesen in Dresden.)

Shakspeare's Schauspiele von J. H. Voß und dessen Söhnen H. Voß und A. Voß. Bd. 1—3. Leipzig 1818—19. 4—9. Stuttgart 1822—29. (Geschenk der Buchhandlung F. A. Brockhaus in Leipzig.)

Shakspeare's dramatische Werke, übersetzt von Ph. Kaufmann. Th. 1—4. Berlin und Stettin 1830—36.

Shakspeare's dramatische Werke, übersetzt von E. Ortlepp. Bd. 1—8. Nachträge Bd. 1—4. Stuttgart 1830—40.

Shakspere'sche Dramen. Uebersetzt von C. Heinichen. 1.—5. Heft. Bonn 1858—61. (Geschenk des Herrn Geh. Regierungsraths Dr. Delius in Bonn.)

Shakespeare in deutscher Uebersetzung. Bd. 1—9. Hildburghausen 1867. (Geschenk des Herrn Dr. Panse in Weimar.)

Shakespeare's dramatische Werke. Deutsche Volksausgabe. Herausgegeben von M. Moltke. Bd. 1—12. Leipzig (1868). (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Shakespeare's dramatische Werke nach der Uebersetzung von A. W. Schlegel und L. Tieck sorgfältig revidirt und theilweise neu bearbeitet etc., unter Redaction von H. Ulrici herausgegeben durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 1—12. Berlin 1867—71. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

Shakespeare's dramatische Werke. Nach den Schlegel-Tieck'schen Uebersetzungen für die deutsche Bühne bearbeitet von W. Oechelhäuser. Bd. 1—27. Berlin 1870 — Weimar 1878. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Shakspere's sämmtliche dramatische Werke in drei Bänden. Uebersetzt von Schlegel, Benda und Voß. Leipzig, Ph. Reclam o. J. (1876.) (Geschenk des Herrn Herausgebers M. Moltke in Leipzig.)

Shakespeare's Werke. Für Haus und Schule deutsch mit Einleitungen und Noten bearbeitet von A. Hager. Bd. 1—3. Freiburg im Breisgau 1877 bis 1878. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Familien-Shakspeare. Eine zusammenhängende Auswahl aus Shakspeare's Werken in deutscher metrischer Uebertragung. Mit Einleitungen etc. von O. L. B. Wolff. Leipzig 1849.

Shakespeare's Historien. Deutsche Bühnenausgabe von F. Dingelstedt. Bd. 1—3. Berlin 1867.

Shakespeare's Antonius und Cleopatra. Auf Grundlage der Tieck'schen Uebersetzung neu bearbeitet und für die Bühne eingerichtet von F. A. Leo. Halle 1870. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Antonius und Cleopatra. Trauerspiel in 5 Akten von Shakspere. Nach Delius' Ausgabe für die Bühne übersetzt und bearbeitet von G. Freiherrn Vincke. Freiburg im Breisgau 1876. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Cymbeline. Schauspiel in fünf Aufzügen von Shakspere. Nach Delius' Ausgabe für die Bühne übersetzt und bearbeitet von G. Freiherrn Vincke. Freiburg im Breisgau 1873. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Shakspere's König Eduard der Dritte. Uebersetzt und mit einem Nachwort begleitet von M. Moltke. Leipzig o. J. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Ende gut, Alles gut. Schauspiel in fünf Aufzügen nach Shakspere.

Nach Delius' Ausgabe für die Bühne übersetzt und bearbeitet von G. Freiherrn Vincke. Freiburg im Breisgau 1871. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.

Hamlet, Prinz von Dännemark. Ein Trauerspiel in 6 Aufzügen. (Nach Shakespeare von F. L. Schröder.) Zum Behuf des Hamburgischen Theaters. Hamburg 1777.

Hamlet, Prinz von Dännemark. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach dem Shakespear. Aufgeführt von der unter Direktion des Herrn Andre Schopf stehenden deutschen Schauspielergesellschaft. Augsburg 1777. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Leo in Berlin.)

Hamlet, Prinz von Dännemark. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach Shakspear. Zum Behuf des Frankfurter Theaters. Frankfurt und Offenbach 1779. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Leo in Berlin.)

Hamlet, Prinz von Dännemark. Ein Trauerspiel in sechs Aufzügen. Zum Behuf des Hamburgischen Theaters. Neue Aufl. Hamburg 1781. (Geschenk des Herrn Professor Dr. Leo in Berlin.)

Hamlet, Prinz von Dännemark. Ein Trauerspiel in sechs Aufzügen. Zum Behuf des Hamburgischen Theaters. Nebst Brockmann's Bildniß als Hamlet. Neue Aufl. Hamburg 1782.

Hamlet, Prinz von Dännemark. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Nach Shakespear. (Hamburgisches Theater. Bd. 3. Hamburg 1788.)

Hamlet. Trauerspiel in sechs Aufzügen von W. Shakespear. Nach Goethe's Andeutungen im Wilhelm Meister und A. W. Schlegel's Uebersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von A. Klingemann. Leipzig und Altenburg 1815.

Shakspeare's Hamlet, für das deutsche Theater bearbeitet von K. J. Schütz. Neue unveränderte Ausgabe. Leipzig 1819.

Hamlet, eine Tragödie von W. Shakespeare. Uebersetzt von J. B. Mannhart. Sulzbach 1813.

Shakspeare's Hamlet, in Deutscher Uebertragung (von F. Jencken). Hamburg 1834.

Hamlet von W. Shakspeare, übersetzt von R. J. L. Samson von Himmelstiern. Dorpat 1837.

Die erste Ausgabe der Tragödie Hamlet von W. Shakespeare. London 1603. Uebersetzt von A. Ruhe. Inowraclaw 1844.

Hamlet, Prinz von Dänemark. Tragödie des Shakspeare. Deutsch von E. Lobedanz. Leipzig 1857. (Geschenk der Verlagshandlung.)

Hamlet, Prinz von Dänemark. Drama von W. Shakspeare, übersetzt von W. Hagen. Nr. 116 des Bühnen-Repertoirs des Auslandes, herausgegeben von Both (L. Schneider). (Berlin o. J.)

Hamlet. Grosse Oper. Nach Shakespeare von M. Carré und J. Barbier. Deutsch von W. Langhans. Musik von A. Thomas. Berlin 1869.

Shakespeare, Hamlet. In wort- und sinngetreuer Prosa-Uebersetzung von C. Hackh. Stuttgart 1874.

Der travestirte Hamlet. Eine Burleske in deutschen Knittelversen mit Arien und Chören von K. L. Gieseke. Wien 1798.

Prinz Hamlet von Dännemark. Marionettenspiel (von J. F. Schink). Berlin 1799. 2. verb. Aufl. daselbst 1800.

Hamlet. Eine Karrikatur in drey Aufzügen, mit Gesang in Knittelreimen. Von J. Perinet. Wien 1807.

Schakespear in der Klemme oder Wir wollen doch auch den Hamlet spielen. Ein Vorbereitungsspiel zur Vorstellung des Hamlets durch Kinder, von Schink, aufgeführt im k. k. Kärntnerthor Theater. Wien 1780.

Der neue Hamlet. In drey Acten. Nebst einem Zwischenspiele Pyramus und Thisbe genannt, in zwey Acten. Von Herrn von Mauvillon. Grätz 1800.

Prinz Hammelfett nnd Prinzessin Pumphelia. Eine Trauerposse für Polichinell- und Kasperletheater von Dr. Sperzius. Neu-Ruppin o. J. (Geschenk eines Ungenannten.)

Shakspeare's König Heinrich VIII., übersetzt von Wolf Grafen von Baudissin. Hamburg 1818.

König Heinrich VIII. Schauspiel von Shakespeare. In das Deutsche übertragen von S. H. Spiker. Berlin 1837.

Julius Caesar oder Die Verschwörung des Brutus. Ein Trauerspiel in sechs Handlungen von Shakespeare. Für die Mannheimer Bühne bearbeitet (von W. H. von Dalberg). Mannheim 1875.

Der Kaufmann von Venedig. Schauspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare. Für die Darstellung eingerichtet von C. A. West. Wien 1841.

Die Komödie der Irrungen. Lustspiel in drei Akten von W. Shakespeare. Für die Bühne eingerichtet von K. von Holtei. Berlin 1849.

König Lear. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Nach Shakespear (von Fr. L. Schröder). Hamburg 1778.

König Lear. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Nach Shakespear. Auf dem Augsburger Theater zum ersten Mal aufgeführt unter der Direction Herrn Schikaneder's. O. O. 1779.

König Lear. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakspeare. Neu übersetzt, und für die deutsche Bühne frei bearbeitet, von J. B. von Zahlhas. Bremen 1824.

Shakespeare's **König Lear.** Für die Bühne übersetzt von Beauregard Pandin (K. F. von Jariges). Zwickau 1824.

König Lear. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare. Für die Darstellung eingerichtet von C. A. West. Wien 1841.

Maaß für Maaß. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Nach Shakespear. Schwerin und Wismar 1791.

Maaß für Maaß. Schauspiel in 5 Aufzügen von Shakspere. Nach Delius' Ausgabe für die Bühne übersetzt und bearbeitet von G. Freiherrn Vincke. Freiburg im Breisgau 1871. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

(Stephani der Jüngere.) **Macbeth.** Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. O. O. und J. (Wien 1774.) (Geschenk des Herrn Grafen Yorck von Wartenburg in Weimar.)

Macbeth, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespear. Fürs hiesige Theater adaptirt und herausgegeben von F. J. Fischer. Prag 1777.

Macbeth, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach Shakespear von H. L. Wagner. Frankfurt a. M. 1779.

Macbeth, ein Trauerspiel von Shakespear, zur Vorstellung auf dem Hoftheater zu Weimar eingerichtet von Schiller. 2. Aufl. Tübingen 1801.

Shakespeare's **Macbeth.** Uebersetzt von S. H. Spiker. Berlin 1826.

Shakspeare's **Macbeth,** übersetzt von K. Lachmann. Berlin 1829.

Shakspere als Vermittler zweier Nationen. Von K. Simrock. Probeband. Macbeth. Stuttgart und Tübingen 1842.

Shakspere's **Macbeth,** übersetzt von A. Jacob. Berlin 1848.

Macbeth nach *Shakespeare.* Als Manuscript gedruckt. Weinheim 1867.

Shakespeare's **Macbeth,** übersetzt und kritisch beleuchtet von G. Meßmer. München 1875.

Macbeth metrisch in's Deutsche übersetzt (mit gegenüber gedrucktem Original) von G. Solling. Wiesbaden 1878. (Geschenk des Herrn Geheimen Regierungsraths Dr. Delius in Bonn.)

Othello, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach Shackespear. Frankfurt und Leipzig 1769.

Shakspear's **Othello.** Aus dem Englischen von L. Schubart. Leipzig 1802.

Othello. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare. Für die Darstellung eingerichtet von C. A. West. Wien 1841.

Richard der zweyte, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespear, fürs hiesige Theater adaptirt. Prag 1777.

Shakespear's **Richard II.** Ein Trauerspiel für die deutsche Schaubühne von O. von Gemmingen. Mannheim 1782.

Shakspeare's **Richard II., Heinrich IV. und Heinrich V.** Uebersetzt von R. J. L. Samson von Himmelstiern. Bd. 1. 2. Riga 1848.

Richard III., ein Trauerspiel in 5 Aufzügen nach Weiße (und Schäckespear). Für die Schuchische Bühne bearbeitet von dem Schauspieler C. Steinberg. Königsberg i. Pr. 1786.

Romeo und Julie, ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen (von Ch. F. Weiße). 2. Aufl. Leipzig o. J. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Leo in Berlin.)

Romeo und Julie. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen 'nach Shakespear frey fürs deutsche Theater bearbeitet. Leipzig 1796.

Romeo und Julie. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare. Zur Darstellung eingerichtet von C. A. West. Wien 1841.

Romeo und Julia. Tragödie des Shakspeare. Deutsch von E. Lobedanz. Leipzig 1855. (Geschenk der Verlagshandlung.)

Der Sturm oder die bezauberte Insel. Ein Schauspiel in zwei Aufzügen nach Shakespear von Schink. Wien 1770.

Der Sturm, oder die bezauberte Insel. Ein Singspiel in zwey Aufzügen. Nach dem Shakespeare'schen Schauspiel: Der Sturm bearbeitet von J. W. D. Cassel 1798.

Shakespeare's Sturm. Deutsch von Fr. Dingelstedt. Hildburghausen 1866. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Shakspeare's Troilus und Cressida. Uebersetzt von Beauregard Pandin (K. F. von Jariges). Berlin 1824.

Die beyden Veroneser. Ein Schauspiel in 4 Aufzügen. Nach Shakespear's Schauspiele, gleiches Namens, bearbeitet von Kleediz. Schneeberg 1802.

Viel Lärm um Nichts. Lustspiel in vier Aufzügen von Shakspere. Nach Delius' Ausgabe für die Bühne übersetzt und bearbeitet von Gisbert Frhr. Vincke. Freiburg im Breisgau 1877. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Viola. Lustspiel in 5 Aufzügen. Nach *Shakespeare's:* Was ihr wollt für die Bühne bearbeitet von Deinhardstein. Wien 1841.

Die lustigen Weiber zu Windsor. Ein Lustspiel von Shakespear. Göttingen 1786.

Die lustigen Weiber von Windsor von *Shakspeare.* Neu und getreu übersetzt. Königsberg 1826.

Shakespeare. De lostgen Wiewer von Windsor, en 't Plattdietsche äwersett von R. Dorr. Liegnitz 1877. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Gideon von Tromberg. Eine Posse in drey Aufzügen nach (den lustigen Weibern von Windsor von) Shakespear. Von W. H. Brömel. O. O. 1794.

Die lustigen Weiber in Wien. Ein Sittengemählde in 4 Aufzügen. Nach *Shakespear's* lustigen Weiber von Windsor. Innsbruck und Leipzig 1794. (Geschenk des Herrn Verlegers J. A. Barth in Leipzig.)

Der Widerspenstigen Zähmung. Komische Oper nach Shakespeare's gleichnamigen Lustspiel frei bearbeitet von J. V. Widmann. Musik von H. Goetz. Leipzig o. J. (Geschenk der Großherzoglichen General-Intendanz in Weimar.)

Wie es euch gefällt. Lustspiel in 5 Aufzügen von Shakespeare. Nach A. W. von Schlegel's Uebersetzung für die deutsche Bühne eingerichtet von J. Pabst. Dresden 1864.

Kunst über alle Künste Ein bös Weib gut zu machen. Eine deutsche Bearbeitung von Shakespeare's The Taming of the Shrew aus dem Jahre 1672. Neu herausgegeben von R. Köhler. Berlin 1864. (Geschenk des Herausgebers.)

Vier Schauspiele von Shakspeare (Eduard III. Th. Cromwell. Sir John Oldcastle. Der Londoner verlorne Sohn). Uebersetzt von L. Tieck. Stuttgart und Tübingen 1836.

2) In holländischer Sprache.

Cymbeline van Shakspere. Vertaald door E. A. F. Burgersdijk. Utrecht 1878. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Hamlet, naar het Engelsch van W. Shakspere, door A. S. Kok. Haarlem 1860.

Macbeth, Treurspel van W. Shakespeare, uit het Engelsch, in de voetmaat van het oorspronkelijke, vertaald en opgehelderd door Jurriaan Moulin. Kampen 1835.

Shakspear. Macbeth, Drama in't Nederlandsche vertaald door N. Destanberg. Gent 1869. (Geschenk des Herrn Oberbibliothekars F. Vanderhaeghen in Gent.)

3) In friesischer Sprache.

De Keapman fen Venetien in Julius Cesar, twa Toneelstikken fen Willem Shakspeare: uut it Ingelsk foarfrieske trog R. Posthumus. Grinz 1829.

4) In dänischer Sprache.

W. Shakspeare's Tragiske Værker, oversatte af P. Foersom (og P. F. Wulff). 1.—6. Deel. Kiöbenhavn 1807—1818.

Hamlet, Prinz af Dannemark. Tragoedie af Shakespear. Oversat af Engelsk. Kiöbenhavn 1777.

En Skiaersommernats Dröm. Lystspil af Shakespeare. Oversat af A. Oehlenschläger. Kiöbenhavn 1816.

Stormen. Et Syngespil i tre Afdelinger af W. Shakespeare. Omarbeited til Kunzens efterladte Partitur af L. Chr. Sander. Kiöbenhavn 1818.

5) In isländischer Sprache.

Hamlet, Dana-prins. Sogarleikur (Tragedía). Eptir W. Shakspeare. Í íslenzkri þýðingu eptir M. Jochumsson. Reykjavík 1878.

Lear Konungur. Sorgarleikur eptir W. Shakspeare. Í íslenzkri þýðingu eptir St. Thorsteinsson. Reykjavík 1878.

Macbeth. Sorgarleikur (Tragedía) eptir W. Shakespeare. M. Jochumsson hefir íslenzkað. Reykjavík 1874.

6) In schwedischer Sprache.

Shakspeare's Dramatiska Arbeten, efter C. A. Hagbergs öfversättning med hänsyn till den sceniska framställningen och för läsning i hemmet bearbetade af W. Bolin. Med illustrationer af Sir J. Gilbert. Ill. IV, 1—4. V. Lund (1880—1881). (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Köpmannen i Venedig. Skådespel i fem Akter af W. Shakespear. Förvenskadt och för scenen behandladt af N. Arfwidsson. Stockholm 1854.

7) In lateinischer Sprache.

Gulielmi Shaksperii Julius Caesar. Latine reddidit H. Denison. Editio II. Oxonii et Londini 1869.

Shaksperi Julius Caesar. Ad textum, qualem N. Delius constituit, anglicum, in senarios latinos transtulit Th. J. Hilgers. Dessaviae 1872. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze.)

8) In französischer Sprache.

Shakespeare traduit de l'Anglois, par M. Le Tourneur. T. I—XX. Paris 1776—1882.

Oeuvres dramatiques de *Shakspeare*. Traduction nouvelle par B. Laroche, précédée d'une introduc-

tion sur le génie de Shakspeare par A. Dumas. T. I. II. Paris 1839—1840.

Hamlet, Prince de Danemark. Drame en vers en cinq actes et huit parties par MM. A. Dumas et P. Meurice. Représenté pour la première fois, à Paris, le 15. Déc. 1847. (Théâtre contemporain illustré. 18. et 19. Livraison. Paris o. J.)

Hamlet, traduit de Shakspeare par P. de Garal. Paris 1868.

Hamlet, Prince de Dänemark, tragédie en 5 actes par W. Shakespeare, traduite en prose et en vers, avec une préface et un commentaire critique et explicatif par Th. Reinach. Texte revisé en regard. Paris 1880. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Shakspeare. Jules César, Tragédie, traduite en vers français, précédée d'une étude et suivie de notes par C. Carlhant. 2. édition. Paris 1865.

Le roi Léar, tragédie en 5 actes et en vers, par M. Ducis. Paris 1789.

Macbeth, tragédie en 5 actes et en vers. Par J. F. Ducis. Nouvelle édition, augmentée de variantes. Paris 1790.

Macbeth, tragédie en 5 actes en vers d'après Shakspeare par L. Halévy. Nouv. édition. Paris 1862.

Macbeth (de Shakspeare), drame en 5 actes, en vers, par J. Lacroix. 2. édition. Paris 1863.

Othello ou le More de Venise, Tragédie. Par le citoyen Ducis. Paris, an II.

Le More de Venise, Othello. Tragédie traduite de Shakspeare en vers français, par le C-te. A. de Vigny. Paris 1830.

Roméo et Juliette, Tragédie, par Mr. Ducis. Paris 1772. (Geschenk des Herrn Freiherrn Wendelin von Maltzahn in Weimar.)

Roméo et Juliette. Tragédie en 5 actes de Shakspeare, traduite en vers français par M. E. Deschamps. Paris 1863. (Geschenk des Herrn Grafen Wolf von Baudissin in Dresden.)

La Tempête: Tragédie de W. Shakespeare. Traduite en vers français par le Chevalier de Chatelain. Londres 1867.

9) In italienischer Sprache.

Opere di *Shakspeare.* Nuova versione italiana di diversi traduttori edita e corredata di note e dell' analisi del dramma Il Re Lear da G. Jan. Programma e Saggi. Parma 1838.

Opere di *Shakspeare.* Traduzione di G. Carcano. Prima edizione illustrata. Vol. I—XI. Milano, Pisa, Napoli 1875—1881.

Alcune Tragedie e Drammi di *Guglielmo Shakespeare.* Nuova traduzione dall' originale inglese. Vol. I. (Otello. La Tempesta.) II. (Il Re Lear. Macbeth.) III. (Sogno di una notte di mezza state. Romeo e Giulietta.) Milano 1834.

Amleto di Shakespeare. Tradotto in versi e prosa conforme al testo (da L. Matteucci). Milano 1875.

Cimbelino, tragedia di G. Shakspeare, recata in versi italiana da M. Leoni. Pisa 1815.

Il Mercante di Venezia di G. Shakspeare. Versione di P. Santi. Milano 1839.

La Morte di Giulio Cesare. Tragedia di G. Shakspeare recata in versi italiani da M. Leoni di Parma. Pisa 1815.

Otello, tragedia di Shakspeare, recata in Italiano da I. Valletta. Firenze 1830.

Romeo e Giulietta. Tragedia di G. Shakspeare, recata in versi italiani da M. Leoni di Parma. Firenze 1814.

Romeo e Giulietta di *G. Shakspeare.* Versione di O. Garbarini. Milano 1840.

La Tempesta. Dramma di G. Shakspeare, recato in verti italiani da M. Leoni di Parma. Pisa 1815.

10) In spanischer Sprache.

Obras de *W. Shakspeare*, traducidas fielmente del original inglés por M. de Velasco y Rojas, Marqués de Dos Hermanas Vol. I. II. III. Madrid 1872—1877.

Hamlet. Tragedia de Guillermo Shakespeare. Traducida é ilustrada con la vida del autor y notas criticas. Por Inarco Celenio P. A. (L. F. Moratin.) Madrid 1798.

El Príncipe Hámlet, drama trágico-fantástico, en tres actos y en verso, inspirado por el Hámlet de *Shakespeare* y escrito expresamente para el primer actor Don Antonio Vico, por C. Coello. Madrid 1872.

Macbéth per G. Shakespeare. Version al Castellano de G. Macpherson. Madrid 1880.

11) In rumänischer Sprache.

Macbeth. Tragœdie in cinci acturi de Shakspeare, tradusê d'in englisêsce de P. P. Garp. Jassi 1864.

12) In neugriechischer Sprache.

῾Αμλέτος, βασιλόπαις τῆς Δανίας, τραγῳδία τοῦ ῎Αγγλου Σαιξπήρου, ἐνστίχως μεταφρασθεῖσα, ὑπὸ ᾿Ι. Π. Περβανόγλου. Athen 1858.

Σαικσπείρου ῾Ρωμαῖος καὶ ᾿Ιουλιέτα, ᾿Οθέλλος καὶ ῾Ο βασιλεὺς Λήρ, τραγῳδίαι ἐκ τοῦ ᾿Αγγλικοῦ μεταφρασθεῖσαι ὑπὸ Δ. Βικέλα. ᾿Εν ᾿Αθήναις 1876. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

13) In polnischer Sprache.

Dzieła *Williama Shakspeare*. Przekładał Ignacy Kefalinski. (Sh's Werke. Uebersetzt von I. K.) Tom I. Hamlet. Romeo i Julia. Sen w wigilia Ś. Jana. (A Midsummer-Night's Dream.) Tom II. Macbet. Król Lear. Burza. (The Tempest.) Wilno 1840—1841. (Geschenk des Herrn St. Kronenberg in Warschau.)

Dramata *Willjama Shakspear'a*. Przekład z pierwotworu. (W. Sh's Dramen. Uebersetzung aus dem Original.) Tom I. Hamlet. Romeo i Julja. Tom II. Macbeth. Wieczór trzech Króli. (The Twelfth Night.) Król Lear. Krotochwila z pomyłek. (The Comedy of Errors.) Tom III. Król Ryszard III. Ukrócenie spornéj. (The Taming of the Shrew.) Kupiec Wenecki. (The Merchant of Venice.) Wiele hałasu o nic. (Much Ado About Nothing.) Warszawa 1857—1858. (Die Uebersetzung ist von Josef Paszkowski.) (Geschenk des Herrn St. Kronenberg in Warschau.)

Dzieła dramatyczne *W. Shakespeare (Szekspara)*. Wydanie illustrowane ozdobione 545 drzeworytami rysunku H. C. Selousa. Przekład St. Koźmiana, J. Paszkowskiego i L. Ulricha z dodaniem życiorysu poety i objaśnień pod redakcya J. I. Kraszewskiego. (Sh.'s Dramat. Werke. Illustrirte Ausgabe mit 545 Holzschnitten nach Zeichnungen von H. C. Selous. Uebersetzt von St. Koźmian, J. Paszkowski und J. Ulrich mit einer Lebensbeschreibung des Dichters und Erläuterungen unter Redaction von J. I. Kraszewski.) T. I—III. Warszawa 1875—77. (Geschenk der Herren St. Kronenberg und H. Nelkenbaum in Warschau.)

Szekspir. **Puste kobiety z Windsor'u.** (The Merry Wives of Windsor) przełożył John of Dycalp. (Uebersetzt von John of D.) Wilno 1842. (Geschenk des Herrn St. Kronenberg in Warschau.)

Szekspir. **Północna godzina.** (The Twelfth Night.) Przekład Johna of Dycalp. (Uebersetzung von John of D.) Wilno 1845. (Geschenk des Herrn St. Kronenberg in Warschau.)

Dzieła *Williama Shakspeare*. Przekład Johna of Dycalp. (Sh.'s Werke. Uebersetzung von John of Dycalp.) Tom III. (Król Henryk IV.) Wilno

1847. (Der Uebersetzer heißt eigentlich Jan Placyd. Placyd rückwärts gelesen = Dycalp.) (Geschenk des Herrn St. Kronenberg in Warschau.)

Król Jan. Dramat w pięciu aktach W. Szekspira. Przekład Józefa Korzeniowskiego. Sofoklesa Edyp Król. Przekład z Greckiego Alfonsa Walickiego. (König Johann. Schauspiel in fünf Akten von W. Sh. Uebersetzung von J. Korzeniowski. König Oedipus des Sophokles. Uebersetzung aus dem Griechischen von A. Walicki.) Wilno 1845. (Geschenk des Herrn St. Kronenberg in Warschau.)

Juljusz Cezar. Tragedja w pięciu aktach W. Szekspire. Przekład Adama Pajgerta. (Julius Caesar. Tragödie in fünf Akten von W. Sh. Uebersetzung von A. Pajgert.) Lwów (Lemberg) 1859. (Geschenk des Herrn St. Kronenberg in Warschau.)

Makbet. Tragedya Wilhelma Shakspeara, przełożona z Angielskiego wierszem polskim przez Andrzeja Edwarda Koźmiana. (M. Tr. von W. Sh., übertragen aus dem Englischen in polnischen Versen von A. E. Koźmian.) Poznań (Posen) 1857. (Geschenk des Herrn St. Kronenberg in Warschau.)

Dzieła dramatyc *Szekspira*. (Sh.'s dramatische Werke.) Tom I. Sen nocy letniej. (A Midsummer-Night's Dream.) Król Lyr. (King Lear.) Dwaj panowie z Werony. (The Two Gentlemen of Verona.) Przekład Stanislawa Koźmiana. (Uebersetzung von St. Koźmian.) Poznań (Posen, 1866. (Geschenk des Herrn St. Kronenberg in Warschau.)

14) In wälscher (kymrischer) Sprache.

Yr Eisteddfod. Rhif. 6. Cyf. II. Hamlet, Tywysog Denmarc. Cyfieithiad. Buddugol yn Eisteddfod Llandudno, 1864. Gan "William Stratford", sef Mr. D. Griffiths. Wrexham 1865.

15) In finnischer Sprache.

Shakespeare'n Dramoja. I. (Hamlet, Tanskan Prinssi. Suomentanut Englannin Kielestä Paavo Cajander.) II. (Romeo ja Julia. Suomentanut P. Cajander.) Helsingissä 1879—81 (d. h. Sh.'s Dramen. I. Hamlet, Prinz von Dänemark. Ins Finnische übersetzt aus der englischen Sprache von Paul Cajander. II. Romeo und Julia. In's Finnische übersetzt von P. C. Helsingfors 1879—81). (Geschenk des Herrn Professors und Universitätsbibliothekars W. Bolin in Helsingfors.)

Kuningas Lear. (Shakespearen mukaan.) Pori 1872 (d. h. König Lear. [Shakespeare nacherzählt]. Björneborg 1872). (Finnische Uebersetzung von Ch. Lamh's King Lear von E. Avellan. — Geschenk des Herrn Professors und Universitätsbibliothekars W. Bolin in Helsingfors.)

William Shakespearin Macbeth, Murhenäytelmä wiidessä näytöksessä. Alkuperäisestä suomentanut Kaarlo Slöör. Helsingissä 1864. (W. Sh.'s Macbeth, Trauerspiel in fünf Akten. Aus dem Original ins Finnische übertragen von Karl Slöör. Helsingfors 1864.) (Geschenk des Herrn Professors Dr. Leo in Berlin.)

16) In hebräischer Sprache.

Othello, the Moor of Venice, by Shakspeare. Translated into Hebrew by J. E. S. (Salkinson). Edited by P. Smolensky. Vienna 1874.

II. B. Uebersetzungen der Gedichte Shakespeare's.

Shakspeare's Gedichte. Uebersetzt von E. von Banernfeld und A. Schnmacher. Wien 1827.

Shakspeare's sämmtliche Gedichte. Im Versmaaße des Originals übersetzt von E. Wagner. Königsberg 1840.

Shakspeare. Venus und Adonis. Tarquin und Lukrezia. Uebersetzt von J. H. Dambeck. Leipzig 1856. (Geschenk der Verlagshandlung.)

Shakespeare's Sonette in deutscher

Nachbildung von F. Bodenstedt. Berlin 1862. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Shakespeare's Gedichte. Deutsch von K. Simrock. Stuttgart 1867.

Shakspere's Sonette. Uebersetzt von H. Freiherrn von Friesen. Dresden 1869. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Shakspere's Sonette, deutsch von B. Tschischwitz. Halle 1870. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

Shakespeare's Southampton-Sonette. Deutsch von F. Krauß. Leipzig 1872.

Probe einer Uebersetzung Shakespearescher Sonette von O. Guttmann. Hirschberg 1875. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Shakspere's Sonetten. Vertaald door L. A. J. Burgersdijk. Utrecht 1879. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Lucretia af *W. Shakspere.* Öfversättning af A. Lindgren. Stockholm (1876).

III. Shakespeariania.

Abbott, E. A. A Shakespearian Grammar. London 1869.

— it. Revised and Enlarged Edition. London 1870.

Agas, R. Civitas Londinum. A Survey of the Cities of London and Westminster, the Borough of Southwark and the Parts Adjacent in the Reign of Queen Elizabeth. Published in Fac-simile from the Original in the Guildhall Library with a Biographical Account of R. Agas and a Critical and Historical Examination of the Work by W. H. Overall. The Facsimile by E. J. Francis. London 1874.

Arnold, J. I., Shakespeare, in de Nederlandsche letterkunde en op het Nederlandsch tooneel. Bibliographisch overzigt. (Bibliographische Adversaria. IV. Nr. 4 en 5. 's Gravenhage 1879. — Geschenk des Herrn Dr. A. J. Burgersdijk in Deventer.)

— Shakespeare-Bibliography in the Netherlands. Printed separately from Bibliographise Adversaria. IV, 4. 5. The Hague 1879.

Arrowsmith, W. R. Shakespeare's Editors and Commentators. London 1865.

Aßmann, C. Shakspeare und seine deutschen Uebersetzer. Liegnitz 1843.

Aubert, H. Shakespeare als Mediciner. Rostock 1873. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

Ayscough, S. An Index to the Remarkable Passages and Words made Use of by Shakspeare. London 1790.

Badham, C. Criticism applied to Shakspere. London 1846.

Bahrs, H. Die Anakoluthe bei Shakespeare. Göttingen 1878. (Geschenk des Herrn Professors Dr. H. Schäffer in Jena.)

Bailey, S. On the Received Text of Shakespeare's Dramatic Writings. Vol. I. II. London 1862—66.

Baretti, J. Discours sur Shakespeare et sur M. de Voltaire. Londres et Paris 1777.

(Bathurst, Ch.) Remarks on the Differences in Shakespeare's Versification in Different Periods of his Life. London 1857.

Baumgart, H. Die Hamlet-Tragödie und ihre Kritik. Königsberg 1877.

Baynes, T. S., What Shakespeare Learnt at School. (Fraser's Magazine, November 1879, January and May 1880.)

Becket, A. Shakespeare's Himself again: or the Language of the Poet Asserted. Vol. I. II. London 1815.

Beisly, S. Shakspere's Garden, or The Plants and Flowers Named in his Works Described and Defined. London 1864.

Bekk, A. W. Shakespeare. München 1864. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

— Shakespeare und Homer. Pest, Wien und Leipzig 1865.

Bellew, J. C. M. Shakespere's Home at New Place. London 1863.

Bendixen. Bemerkungen zur Texteskritik einiger Stellen in Shakespeare's Dramen. Plön 1855.

Benedix, R. Die Shakespearomanie. Stuttgart 1873.

Bernhardi, W. Shakespeare's Kaufmann von Venedig. Eine kritische Skizze. Altona 1859.

Beumelburg, H., Sir William Alexander Graf von Stirling als dramatischer Dichter. Dissertatio inauguralis. Halis Saxonum 1880. (Geschenk des Herrn

Universitätsrichters Dr. Thümmel in Halle.)

Birch, W. J. An Inquiry into the Philosophy and Religion of Shakspere. London 1848.

Blades, W. Shakspere and Typography. London 1872.

Boaden, J. A Letter to G. Steevens, Esq., containing a Critical Examination of the Papers of Shakspeare, Published by Mr. S. Ireland. Second Ed. London 1796.

— An Inquiry into the Authenticity of various Pictures and Prints, which, from the Decease of the Poet to our Own Times, have been offered to the Public as Portraits of Shakspeare. London 1824.

— On the Sonnets of Shakespeare. London 1837.

Bodenstedt, F. Aus Ost und West. Berlin 1862. (Darin: Ueber Shakespeare und die altenglische Bühne.)

Böning. On Troilus and Cressida. Bromberg 1861.

Boydell, J. A Catalogue of the Pictures, etc. in the Shakspeare Gallery Pall-Mall. London 1792.

Bozoli, E. Il Dilemma d' Amleto. Ferrara 1876. (Geschenk des Herrn Professors A. D'Ancona in Pisa.)

Brown, Ch. A. Shakespeare's Autobiographical Poems. Being his Sonnets clearly Developed with his Character Drawn chiefly from his Works. London 1838.

—, H. The Sonnets of Shakespeare Solved, and the Mystery of his Friendship, Love and Rivalry Revealed. London 1870.

Bucher, B. Shakespeare-Anfänge im Burgtheater. O. O. und J. (Abgedruckt aus dem Jahrbuch des Vereins für Landeskunde Nieder-Oesterreichs. Wien 1857. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Büchner, A. Les Comédies de Shakspeare. Caen 1865.

— Les derniers critiques de Shakspeare. (Caen) 1876. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Hamlet le Danois. Paris 1878.

Bucknill, J. Ch. The Psychology of Shakespeare. London 1859. (Geschenk des Herrn Geheimen Hofraths Dr. Marshall in Weimar.)

— The Medical Knowledge of Shakespeare. London 1860.

Bulloch, J. Studies on the Text of Shakespeare. London 1878.

Campbell, J. Shakespeare's Legal-Acquirements. London 1859.

(**Cartwright**, R.) The Footsteps of Shakspere; or a Ramble with the Early Dramatists. London 1862.

Cartwright, R. New Readings in Shakspere. London 1866. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

— Papers on Shakspere. London 1877.

A Catalogue of the Books, Manuscripts, Works of Art, Antiquities, and Relics, illustrative of the Life and Works of Shakespeare, and of the History of Stratford-upon-Avon; which are preserved in the Shakespeare Library and Museum in Henley Street. London 1868. (Geschenk des Herrn J. O. Halliwell in London.)

(**Chalmers**, G.) An Apology for the Believers in the Shakespeare-Papers, which were exhibited in Norfolk-Street. London 1797.

(—) A Supplementary Apology for the Believers in the Shakespeare-Papers. London 1799.

Chasles, Ph. Etudes sur W. Shakspeare, Marie Stuart et l'Arétin. Paris (1851).

Chedworth, J. Notes upon some of the Obscure Passages in Shakespeare's Plays. London 1805.

Clarke, Ch. C. Shakespeare-Characters; chiefly those Subordinate. London 1863.

Clarke, Mrs. The Complete Concordance to Shakspere. New and revised Edition. London 1864. (Geschenk des Herrn Geheimen Hofraths Dr. Marshall in Weimar.)

Clarke, Ch. and M. C. The Shakespeare Key. London 1879.

Clement, K. J. Shakespeare's Sturm historisch beleuchtet. Leipzig 1846.

Cleß, G. Medicinische Blumenlese aus Shakespeare. Stuttgart 1865. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Cohn, A. Shakespeare in Germany in the 16th and 17th Centuries. London 1865.

Coleridge, S. T. Seven Lectures on Shakespeare and Milton. A List of all the Ms. Emendations in Mr. Collier's Folio, 1632; and an Introductory Preface. London 1856.

5*

Collier, J. P. New Facts regarding the Life of Shakespeare. London 1835.
— New Particulars regarding the Works of Shakespeare. London 1836.
— J. P. Shakespeare's Library. Vol. I. II. London (1843).
— Notes and Emendations to the Text of Shakespeare's Plays from Early Manuscript Corrections. London 1853.
— Reply to Mr. Hamilton's „Inquiry" into the Imputed Shakespeare Forgeries. London 1860.
Conolly, J. A Study of Hamlet. London 1863.
Corney, B. The Sonnets of W. Shakspere: a Critical Disquisition. London 1862. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
— An Argument on the Assumed Birthday of Shakspere. London o. J. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Cox, J., Mayor of Stratford-on-Avon. The Tercentenary: a Retrospect. London 1865.
Craik, G. L. The English of Shakespear illustrated in a Philological Commentary on his Julius Caesar. 3d Ed. London 1864.
Croker, T. Cr. Remarks on an Article inserted in the Papers of the Shakespeare Society. O. O. u. J.
Crosby, J., Address to the „Wheeling Shakespeare-Club", at the Mc Lure House, Wheeling. (Zanesville Daily Courier, May 1, 1880. — Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)
Daniel, P. A. Notes and Conjectural Emendations of certain Doubtful Passages in Shakespeare's Plays. London 1870.
Davies, Th. Dramatic Miscellanies: consisting of Critical Observations on Several Plays of Shakspeare: with a Review of his Principal Characters, ..., as Represented by Mr. Garrick, etc. Vol. I—III. London 1874.
Davis, W. J. Explication philosophique sur la tragédie d'Hamlet de Shakespeare. Nice 1866. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)
Delius, N. Ueber das englische Theaterwesen zu Shakspere's Zeit. Bremen 1859.
— Ueber die Figur des Narren in Shakspere's Dramen. (Kölnische Zeitung, 1860, No. 41 und 42. — Geschenk des Herrn Verfassers.)
Delius, N. Abhandlungen zu Shakspere. Elberfeld 1878. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Deutschbein, M. F. K. Uebersicht über die grammatischen Abweichungen vom heutigen Sprachgebrauch bei Shakespeare. 1. Theil. Zwickau 1881. (Schulprogramm. — Geschenk des Herrn Verfassers.)
Donne, C. E. An Essay on the Tragedy of „Arden of Feversham." London 1873.
Döring, A. Shakspeare's Hamlet seinem Grundgedanken und Inhalte nach erlautert. Hamm 1865. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Dowden, E. Shakspere: A Critical Study of his Mind and Art. London 1875.
Drake, N. Memorials of Shakspeare. London 1828.
Du Bois, E. The Wreath ... to which are added Remarks on Shakespeare. London 1799.
Dyce, A. Remarks on Mr. Collier's and Mr. Knight's Editions of Shakespeare. London 1844.
— A few Notes on Shakespeare. London 1853.
— Strictures on Mr. Collier's New Edition of Shakespeare. London 1859.
Eaton, T. R. Shakespeare and the Bible. London o. J.
Eidam, Ch. Ueber die Sage von König Lear. Würzburg 1880. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Ellacombe, H. N. The Plant-Lore and Garden-Craft of Shakespeare. Exeter (1878).
Ellis, A. J. On Early English Pronunciation with Especial Reference to Shakspere and Chaucer. P. I—III. London 1869—71.
Elze, K. W. Shakespeare. Halle 1876. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
— Ahandlungen zu Shakespeare. Halle 1877. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
— Eine Aufführung im Globus-Theater. Weimar 1878. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
— En Aften i Globe-Theatret. Paa Dansk ved K. Kroman. (Faedrelandet, 1878, Nr. 146 und 147. — Geschenk des Herrn Verfassers.)
— Notes on Elizabethan Dramatists with Conjectural Emendations of the Text. Halle 1880. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Elze, K. En föreställning in Globe-teatern. (Aus C. G. Estlander's Finsk Tidskrift för Vitterhet, Vetenskap, Konst och Politik, Helsingfors 1880, Februarheft. — Geschenk des Herrn Verfassers.)
— Alexandrines in The Winter's Tale and King Richard II. Halle 1881. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
An Essay on the Character of Macbeth. London 1846.
New Exegesis of Shakespeare. Interpretation of his Principal Characters and Plays on the Principle of Races. Edinburgh 1859.
Farmer, R. An Essay on the Learning of Shakespeare. Cambridge 1767.
— it. 3d Edition. London 1789.
Feist, L. Ueber das Verhältniß Hamlet's und Ophelia's. 2. Aufl. Bingen am Rhein 1877. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Felsing, O. Cordelia's Verstoßung. Eine kritische Studie. (Allgemeine Literarische Correspondenz für das gebildete Deutschland. IV. Bd. No. 41. Leipzig 1879. — Geschenk des Herrn Verfassers.)
Fennel, J. H. The Shakspeare Repository. No. 1—4. London 1853.
Fleay, F. G. Shakespeare Manual. London 1876.
— Introduction to Shakespearian Study. London and Glasgow 1877.
Fletcher, G. Studies of Shakespeare. London 1847.
Flir, A. Briefe über Shakespeare's Hamlet. Innsbruck 1865.
Forlani, F. La Lotta per il Diritto. Variazioni filosofico giuridiche sopra il Mercatante di Venezia e altri drammi di Shakespeare. Torino 1874. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
— Sul Giulio Cesare di Shakespeare. Trieste 1874. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Fortune's Tennis Ball: An Early English Metrical Version of the Foundation Story of Shakespeare's Winter's Tale. Edited by J. O. Halliwell. London 1856. (Nur in 26 Exemplaren gedruckt.)
Francke, C. L. W. Probe aus einem Commentar zu Shakspeare's Hamlet. Bernburg 1848.
French, G. R. Shakspeareana Genealogica. London and Cambridge 1869.
Friesen, H. Freiherr von. Ein Wort über Shakspere. (Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung 1863, No. 99 und 100. — Geschenk des Herrn Verfassers.)
— Rio „Shakspere." (Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung 1864, No. 86, 87 und 88. — Geschenk des Herrn Verfassers.)
— Briefe über Shakspere's Hamlet. Leipzig 1864. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
— Das Buch: Shakspere von Gervinus. Leipzig 1869. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
— O. Ludwig. Shakespearestudien und poetische Werke. (Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung 1872, No. 8, 9 und 10. — Geschenk des Herrn Verfassers.)
— Shakspere-Studien. Bd. 1—3. Wien 1874—76. (Geschenk des Herrn Verfassers.).
— Dr. K. Elze's W. Shakespeare. Leipzig 1876. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Friswell, J. H. Life Portraits of W. Shakspeare. London 1864.
— A Photographic Reproduction of Shakspeare's Will. London 1864. (Geschenk I. K. H. der Frau Großherzogin von Sachsen.)
Fulda, K. W. Shakespeare. Marburg 1875. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Fullom, S. W. History of W. Shakespeare. 2d Ed. London 1864.
Furneß, Mrs. H. H. Index of the Pages in the Volumes of Wm. Sidney Walker on which Occur Citations from the Plays of Shakespeare. Philadelphia 1870. (Geschenk der Frau Verfasserin.)
— The Concordance to Shakespeare's Poems. P. I. Venus and Adonis. Philadelphia 1872.
Furnivall, F. J. The Succession of Shakspere's Works and the Use of Metrical Tests in settling it. London 1874. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
— Mr. Swinburne's „Flat Burglary" on Shakspere. London 1879. (Geschenk der New Shakspere Society.)
— The „Co" of Pigsbrook and Co. (London 1881.) (Geschenk des Herrn Verfassers.)
— it. Second Issue. O. O. u. J. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Gericke, R. Eine Shakespeare-Frage. Augsburg 1868. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
— Statistik der Leipziger Shakespeare-Aufführungen in den Jahren 1817—71. (Weimar 1872. — Geschenk des Herrn Verfassers.)
— Romeo and Juliet nach Shakespeare's Manuscript. Separatabdruck aus dem Shakespeare-Jahrbuch. Band XIV. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Gerstmayr, E. Studien zu Shakespeare's Julius Caesar. Linz 1873/77. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Gerth, A. Warum hat Shakspeare seinem Lear keinen glücklichen Ausgang gegeben? Putbus 1849.
— Der Hamlet von Shakspeare. Leipzig 1861.
Gervinus, G. G. Shakespeare. Band 1—4. Leipzig 1849—50. (Geschenk des Herrn Dr. C. van Dalen in Berlin.)
Geszner, Th. Von welchen Gesichtspunkten ist auszugehen, um einen Einblick in das Wesen des Prinzen Hamlet zu gewinnen? Quakenbrück 1877. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Gilchrist, O. An Examination of the Charges maintained by Messrs. Malone, Chalmers, and Others, of B. Jonson's Enmity, etc. towards Shakspeare. London 1808.
Goadby, E. Shakespeare's Time: a Lecture with 'A Pilgrimage to Stratford-on-Avon.' London (1878).
Gräser, K. Unbiassed Remarks on Shakspeare's Taming of the Shrew. Marienwerder 1869. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Grätz, H. Shylock in der Sage, im Drama und in der Geschichte. Krotoschin 1880.
Graves, H. M. An Essay on the Genius of Shakespeare. London 1826.
Green, H. Shakespeare and the Emblem Writers. London 1870.
— Frontispiece, Vignette, etc. and Photolithographic Plates in Shakespeare and the Emblem Writers. One of 12 Copies, for Private Distribution only. 1870. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Greguß, A. Shakespeare in Ungarn. Budapest 1879. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Grey, Z. Notes on Shakespeare. Vol. I. II. London 1754.
Griffith, Mrs. E. The Morality of Shakespeare's Drama illustrated. London 1775.
Guizot. Shakspeare et son temps. Nouv. éd. Paris 1858.
Gutzkow, K. Eine Shakespearefeier an der Ilm. Leipzig 1864. (Geschenk der Verlagshandlung.)
Hagen, H. von. Ueber die altfranzösische Vorstufe des Shakespeare'schen Lustspieles „Ende gut, Alles gut". Halle a. d. S. 1879. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)
Hagena. Die Shakspeare-Studien auf dem oldenburgischen Gymnasium nebst Berichtigungen der Schlegel'schen Shakspeare-Uebersetzung. Oldenburg 1847.
Hall, H. T. Shaksperean Fly-leaves and Jottings. A New and Enlarged Edition. London 1871.
Hall, Sp. A Letter to John Murray, Esq., upon an Aesthetic Edition of the Works of Shakspeare. London 1841.
Halliwell, J. O. Shakesperiana. London 1841. (Geschenk des Herrn Hofraths Dr. Künzel in Darmstadt.)
— On the Character of Sir John Falstaff. London 1841.
— An Introduction to Shakespeare's Midsummer Night's Dream. London 1841.
— An Account of the Only Known Manuscript of Shakespeare's Plays, comprising some important Variations and Corrections in the Merry Wives of Windsor, obtained from a Playhouse Copy of that Play recently discovered. London 1843.
— A Few Remarks on the Emendation 'Who smothers her with painting' in the Play of Cymbeline. London 1852.
— Observations on some of the Manuscript Emendations of the Text of Shakespeare, and are they Copyright? London 1853.
— Curiosities of Modern Shaksperian Criticism. London 1853.
— An Historical Account of the New Place, Stratford-upon-Avon, the Last Residence of Shakespeare. London 1864. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
— A Catalogue of a Small Portion of the Engravings and Drawings illustrative of the Life of Shakespeare, preserved in the Collection formed by

J. O. Halliwell. O. O. 1868. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Halliwell, J. O. Illustrations of the Life of Shakespeare. Part. I. London 1874. (Zwei Exemplare, wovon eins ein Geschenk des Herrn Verfassers.)
(—) A Catalogue of the Shakespeare-Study Books in the Immediate Library of J. O. Halliwell-Phillipps. London 1876. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Halliwell-Phillipps, J. O., Memoranda on the Tragedy of Hamlet. London 1879. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
— Correspondence with R. Browning, Esq., President of the New Shakspere Society. Brighton 1881. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Hamlet. An Attempt to Ascertain whether the Queen were an Accessory, before the Fact, in the Murder of her First Husband. London 1856.
The Hamlet Controversy. Was Hamlet Mad? or, the Lucubrations of Messrs. Smith, Brown, Jones, and Robinson. With a Preface by the Editor of the „Argus". Melbourne 1867.
Hardy, Th. D. A Review of the Present State of the Shakesperian Controversy. London 1861.
Hart, J. M. Shakespeare in Germany of To-Day. (Putnam's Magazine, Vol. VI, October, 1870.)
Harting, J. E. The Ornithology of Shakespeare. London 1871.
Hartmann, E. v. Shakespeare's Romeo und Julia. Leipzig 1874.
Hayn, A. Ueber Shakespeare's Narren. Konitz 1880. (Geschenk des Herrn Rectors Dr. Petersdorff in Pr. Friedland.)
Hazlitt, W. Characters of Shakespeare's Plays. London 1817.
— it. A New Edition, ed. by W. C. Hazlitt. London 1869.
Hazlitt, W. C. Fairy Tales, Legends, and Romances, illustrating Shakespeare and other Early English Writers. London 1875.
— Shakespeare's Library. Part I. Vol. I—IV. Part II. Vol. I. II. London 1875.
Hebler, C. Shakespeare's Kaufmann von Venedig. Bern 1864.
— Aufsätze über Shakespeare. Bern 1865.
Hebler, C. Aufsätze über Shakespeare. Zweite, beträchtlich vermehrte, Ausgabe. Bern 1874.
Heintze, A. Versuch einer Parallele zwischen dem sophocleischen Orestes und dem shakspearischen Hamlet. O. O. u. J.
Hense, C. C. Shakspeare's Sommernachtstraum erläutert. Halle 1851.
— Beseelende Personificationen in griechischen Dichtungen mit Berücksichtigung lateinischer Dichter und Shakspere's. Abth. I u. II. Parchim 1874 und Schwerin 1877. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
— Das Antike in Shakspere's Drama: Der Sturm. Schwerin 1879. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Heraud, J. A. Shakspere. His Inner Life as intimated in his Works. London 1865.
Herford, C. H. and **Widgery**, H. H. The First Quarto Edition of Hamlet, 1603. Two Essays to which the Harness Prize was awarded, 1880. London 1880. (Geschenk der Herren Verleger.)
(**Hermann**, E.) Ueber Shakespere's Midsummer - Night's - Dream. Eine Studie von * * *. Wernigerode 1874.
— Die Bedeutung des Sommernachtstraums für die Shakespeare-Biographie und die Geschichte des englischen Dramas. Erlangen 1877. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
— Ein Wort zur weiteren Begründung und Berichtigung meiner Auffassung des Sommernachtstraums. Braunschweig 1874. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Leo in Berlin.)
— Die Recensenten-Krankheit. Braunschweig 1875. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)
— Shakespeare der Kämpfer. Abth. I bis IV. Erlangen 1879. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
— Weitere quellenmäßige Beiträge zu Shakespeare's literarischen Kämpfen I. Erlangen 1881. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
— Weitere Mittheilungen über Shakespeare's literarische Kämpfe. Bd. II. Erlangen 1881. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Hermes, K. H. Ueber Shakspeare's Hamlet und seine Beurtheiler Goethe, A. W. Schlegel und Tieck. Stuttgart und München 1827.

Hiecke, R. G. Shakspeare's Macbeth erläutert und gewürdigt. Merseburg 1846.

Hilgers, J. L. Sind nicht in Shakspere noch manche Verse wiederherzustellen, welche alle Ausgaben des Dichters als Prosa geben? Aachen 1852. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Der dramatische Vers Shakspeare's. I. II. Aachen 1868 und 1869. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Hirschfeld, König Lear, ein poetisches Leidensbild von Shakespeare, zum ersten Male im Lichte ärztlicher Wissenschaft u. s. w. Danzig-Leipzig 1882. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Hoburg. Einige Bilder und Personificationen ausShakspere. Husum 1872. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Holmes, N. The Authorship of Shakespeare. Second Edition. New York 1867.

Horn, F. Shakspeare's Schauspiele erläutert. Theil 1—3 und 5. Leipzig 1823 31. (Geschenk der Verlagshandlung.)

Hubbard, J. M. Catalogue of the Works of W. Shakespeare, Original and Translated. Barton Collection, Boston Public Library. (Part I.) Boston 1878. 4°. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Hudson, H. N. Lectures on Shakspeare. 2d Ed. Vol. I. II. New York 1848.

— Shakespeare: his Life, Art, and Characters. Vol. I. II. Boston 1872.

Hugo, Victor. W. Shakespeare. Paris 1864.

Dahas, J. Ch. A propos de Shakespeare ou le nouveau livre de Victor Hugo. Bordeaux 1864.

Hülsmann, E. Shakspeare. Sein Geist und seine Werke. 2. Aufl. Leipzig 1856. (Geschenk des Herrn Dr. van Dalen in Berlin.)

Humbert, C. Molière, Shakespeare und die deutsche Kritik. Leipzig 1869.

Hundt, R. Ueber Shakspeare's Sturm und Sommernachtstraum. Dramburg 1878. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

Ingleby, C. M. A Complete View of the Shakspere Controversy. London 1861.

— Shakespeare's Centurie of Prayse. London 1874.

Ingleby, C. M. Shakespeare's Hermeneutics, or The Still Lion. London 1875. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

(Ireland, W. H.) Miscellaneous Papers and Legal Instruments under the Hand and Seal of W. Shakspeare. London 1796.

— Vortigern. An Historical Play. London 1832.

Isaac, H. On some Particularities of the Pronunciation of Shakspere. Barmen 1875. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Zu den Sonetten Shakspere's. (Ausschnitte aus dem Archiv für das Studium der neueren Sprachen, Bd. LIX bis LXII. Geschenk des Herrn Verfassers.)

Jackson, Z. Shakspeare's Genius Justified: being Restorations and Illustrations of Seven Hundred Passages in Shakspeare's Plays. London 1819.

Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Jahrg. I bis XVI. Berlin 1865 — Weimar 1881.

Leo, F. A. General-Register für das Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Jahrg. I—X. Berlin 1875. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Jänicke. Observations sur Hamlet. Potsdam 1858.

Jekeli, J. Die Gesetze der Tragödie, nachgewiesen an Shakespeare's Macbeth. Hermannstadt 1873. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Jensch, W. Shakespeare's Macbeth. Magdeburg 1871. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Jervis, S. A Dictionary of the Language of Shakespeare. London 1868.

Jones, J. W. Observations on the Division of Man's Life into Stages prior to the „Seven Ages" of Shakspere. London 1853.

Karpf, K. Τὸ τί ἦν εἶναι. Die Idee Shakespeare's und deren Verwirklichung. Sonettenerklärung und Analyse des Dramas Hamlet. Hamburg 1869. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Keightley, T. The Shakespeare-Expositor. London 1867.

Kellogg, A. O. Shakespeare's Delineations of Insanity, Imbecility, and Suicide. New York 1866.

Kelly. Notices illustrative of the Drama and other Popular Amusements, chiefly in the XVI. and XVII. Centuries, incidentally illustrating Shakespeare and his Contemporaries. London 1865.

Kemble, J. Ph. Macbeth, and King Richard III: an Essay. London 1817.

Kenny, T. The Life and Genius of Shakespeare. London 1864.

Klix, G. A. Andeutungen zum Verständniß von Shakespeare's Hamlet. Glogau 1865. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Knauer, V. Die Könige Shakespeare's. Wien 1863. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

Knight, Ch. Old Lamps, or New? A Plea for the Original Editions of the Text of Shakspere. London 1853.

— Studies of Shakspere. London 1868.

Knorr. Ueber Shakspeare und sein Zeitalter. Fraustadt 1860.

König, H. W. Shakespeare. 4. Aufl. Th. 1. 2. Leipzig 1864. (Geschenk der Verlagshandlung.)

— W. Shakespeare als Dichter, Weltweiser und Christ. Leipzig 1873. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Koppel, R. Textkritische Studien über Shakespeare's 'Richard III.' und 'King Lear.' Dresden 1877. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Krummacher, M. Geschichtliche und literar-historische Beziehungen in Shakspeare's Hamlet. Elberfeld 1877. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Kühn, C. Ueber Ducis in seiner Beziehung zu Shakspere. Cassel 1875. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Schäffer in Jena.)

Künzel, H. W. Shakespeare. Darmstadt 1864. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Kurz, H. Zu Shakspeare's Leben und Schaffen. Bd. 1. München 1868. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

Lacroix, A. Histoire de l'influence de Shakspeare sur le théâtre français. Bruxelles 1856.

Lamartine, A. de. Shakspeare et son oeuvre. Paris 1865.

Lamb's Erzählungen nach Shakespeare. Deutsch von H. Künzel. Darmstadt 1842. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Lamb, Ch. and M. Tales from Shakspeare. Edited, with an Introduction, by A. Ainger. London 1879.

Latham, R. G. Two Dissertations on the Hamlet of Saxo Grammaticus and of Shakespear. I. The Historical Personality of Hamlet. II. The Relation of the „Hamlet" of Shakespear to the German Play, „Prinz Hamlet aus Dänemark", etc. London 1872. (Geschenk der Herren Verleger.)

Lee, S. L., The Original of Shylock. (The Gentleman's Magazine, February 1880.)

(Lennox, Mrs. Ch.) Shakespear Illustrated. Vol. I. II. London 1753.

(Lenz, J. M. R.) Anmerkungen übers Theater nebst angehängten übersetzten Stück Shakespeare's. Leipzig 1774.

Leo, F. A. Zwei Abhandlungen aus dem Jahrbuche der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. I. Shakespeare's Ovid in der Bodleian Library zu Oxford. II. Ullorxa. (Separat-Abdruck aus Bd. XVI.) Leipzig (1881). (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Four Chapters of North's Plutarch, Containing the Lives of C. Marcius Coriolanus, Julius Caesar, M. Antonius and M. Brutus, as Sources to Shakespeare's Tragedies Coriolanus, Julius Caesar, Antony and Cleopatra, and partly to Hamlet and Timon of Athens. Photolithographed in the Size of the Original Edition of 1595. With Preface, Notes etc. Edited by F. A. Leo. London 1878. fol. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Lethbridge. The Shakspere Almanack for 1850: with an Essay on the Character of Shakspere. London (1849).

Liebau, G. Studie über Shakespeare's Trauerspiel Hamlet. Bleicherode o. J. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Shakespeare-Gallerie. Abhandlung über Romeo und Julia. Berlin 1876. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Lloyd, W. W. Critical Essays on the Plays of Shakespeare. London 1875.

Loffelt, A. C. Nederlandsche Navolgingen van Shakespeare en van de oude Engelsche Dramatici in de 17. eeuw. (Aus dem Nederlandsche Spectator 1868. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Lowndes, W. T. The Bibliographer's Manual of English Literature. New Edition, revised, corrected, and enlarged. By H. G. Bohn. Part VIII

London 1864. (Darin S. 2253–2366: The Bibliography of Shakespeare.)
Lua, A. L. W. Shakespeare. Festrede. Danzig 1864.
Lüders, F. Beiträge zur Erklärung von Shakespeare's Othello. Hamburg 1863. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Mauß, M. A Collection of Shakspearian Puns. Sprottau 1866. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
— Unsere deutschen Dichterheroen und die sogenannte Shakespearomanie. Thorn 1874.
Macdonell, P. An Essay on the Tragedy of Hamlet. London 1843.
Madden, F. Observations on an Autograph of Shakspere, and the Orthography of his Name. London 1837.
Maginn, W. Shakespeare Papers. Annotated by Shelton Mackenzie. Redfield 1856.
— Shakspeare Papers. New Edition. London 1860.
Malone, E. A Letter to the Rev. R. Farmer, relative to the Edition of Shakspeare, published in MDCCXC, and some Late Criticisms on that Work. London 1792.
— An Account of the Incidents, from which the Title and Part of the Story of Shakspeare's Tempest were derived; and its True Date ascertained. London 1808.
Boswell, J. A Biographical Memoir of the Late Edmond Malone. London 1814.
Prior, J. Life of Edmond Malone, Editor of Shakspeare. London 1859.
Marbach, O. Shakspeare-Prometheus. Phantastisch-satirisches Zauberspiel vor dem Höllenrachen. Leipzig 1874.
Marggraff, H. W. Shakspeare als Lehrer der Menschheit. Leipzig 1864. (Geschenk der Verlagshandlung.)
Marshall, F. A. A. Study of Hamlet. London 1875.
Martin, J. The Seven Ages of Shakspeare. London 1840.
Mason, J. M. Comments on the Plays of Beaumont and Fletcher, with an Appendix, containing some Further Observations on Shakespeare, extended to the Late Editions of Malone and Steevens. London 1798.
Massey, G. Shakespeare's Sonnets never before Interpreted. London 1866.
Meadows, A. Hamlet: An Essay. Edinburgh 1871.
Meijer, J. N. W. Shakespeare. Eene kritische Levensschets. (Deventer 1864.)
Meißner, J. Untersuchungen über Shakespeare's Sturm. Dessau 1872. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Mercade. Hamlet; or, Shakespeare's Philosophy of History. London 1875.
Meyer. Das Leben Shakspeare's. Gotha 1824.
—, A. Shakspeare's Verletzung der historischen und natürlichen Wahrheit. Schwerin 1863.
Mézières, A. Shakspeare, ses oeuvres et ses critiques. Paris 1860.
Minor, F., und A. Sauer, Götz und Shakespeare — aus Minor, J., und A. Sauer, Studien zur Goethe-Philologie. Wien 1880. (Geschenk des Herrn Dr. Minor.)
Mitford, J. Cursory Notes on various Passages in the Text of Beaumont and Fletcher, as edited by A. Dyce; and on his „Few Notes on Shakespeare." London 1856.
Möbius, P. Shakespeare als Dichter der Naturwahrheit. Leipzig 1864. (Geschenk der Herren Verleger.)
Moltke, M. Shakespear-Museum. Bd. 1, Nr. 1—20. Leipzig 1870—74. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)
Moltzer, H. E. Shakspere's Invloed op het Nederlandsch Tooneel der XVII. Eeuw. Groningen 1874.
(Montagu, Mrs. E.) An Essay on the Writings and Genius of Shakespear. London 1769.
Morgann, M. An Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff. London 1777.
— it. New Edition. London 1825.
(Morris, C.) An Essay towards fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule. To which is added an Analysis of the Characters of an Humourist, Sir John Falstaff, Sir Roger De Coverley, and Don Quixote. London 1744.
Müller. Observations sur les Enfants d'Edouard de Delavigne et sur les rapports de cette tragédie au Richard III. de Shakspeare. Fulda 1844.
Müller, A. Ueber die Quellen, aus denen Shakespeare den Timon von Athen entnommen hat. Jena 1873.

(Geschenk des Herrn Professors Dr. Schäffer in Jena.)

Mullins, J. D. Catalogue of the Shakespeare Memorial Library, Birmingham. Part I, Section 1 and 2. Part. II. Birmingham 1872—1876. (Geschenk des „Commitee of the Birmingham Free Libraries" durch den Herrn Verfasser.)

Noiré, L. Hamlet. Zwei Vorträge. Mainz 1856.

Norden, F. Der Kaufmann von Venedig. Dem Dichter Shakespeare nacherzählt. Rosenheim 1866. (Rosenheimer Volksbücher No. 39. — Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

— Othello, der Mohr von Venedig. Dem Dichter Shakespeare nacherzählt. Rosenheim 1866. (Rosenheimer Volksbücher No. 40. — Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

Norris, J. P. A. Bibliography of Works on the Portraits of Shakespeare. Philadelphia 1879. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Oechelhäuser, W. Essay über Shakespeare's Richard III. Berlin 1868. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Onimus. La Psychologie dans les Drames de Shakspeare. Paris 1876.

Paget, A. H. Shakespeare's Plays: a Chapter of Stage History. London 1875. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

A Parallel of Shakspeare and Scott. London 1835.

Patterson, R. The Natural History of the Insects mentioned in Shakspeare's Plays. London 1841.

Perry, W. A Treatise on the Identity of Herne's Oak, shewing the Maiden Tree to have been the Real one. London 1867.

Plumptre, J. Observations on Hamlet. Cambridge 1796.

Pörschke, K. L. Ueber Shakspeare's Macbeth. Königsberg 1801. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

Prolegomena to the Dramatick Writings of W. Shakspere. London 1788.

Pröscholdt, L. On the Sources of Shakespeare's Midsummer Night's Dream. Halle 1878. (Geschek des Herrn Verfassers.)

Pye, H. J. Comments on the Commentators on Shakespear. London 1807.

Reed, H. English History and Tragic Poetry, as illustrated by Shakspeare. London o. J.

Rees, J. Shakespeare and the Bible. Philadelphia 1876.

Regnault de Warin, J. J. Roméo et Juliette, roman historique. T. I. II. Paris (1800).

Reichensperger, A. W. Shakespeare, insbesondere sein Verhältniß zum Mittelalter und zur Gegenwart. Münster 1871.

Reprints of Scarce Pieces of Shakespeare Criticism. No. I. (Some Remarks on the Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark, written by Mr. W. Shakespeare. London 1736.) London 1874.

Ricci, M. Saggio di Novelle di G. Shakespeare. Firenze 1874.

Richardson, W. Essays on Shakespeare's Dramatic Characters of Richard III., Kiug Lear, and Timon of Athens. London 1784.

— Essays on Shakespeare's Dramatic Characters of Macbeth, Hamlet, Jaques, and Imogen. 4. Ed. London 1785.

— Ueber die wichtigsten Charaktere Shakespear's. Aus dem Englischen. Leipzig 1775.

— Essays on Shakespeare's Dramatic Character of Sir John Falstaff, and on his Imitation of Female Characters. London 1789.

Riechelmann. Zu Richard II.: Shakespeare und Holinshed. Plauen 1860.

Rio, A. F. Shakespeare. Paris 1864.

Ritter, J. G. Beiträge zur Erklärung des Macbeth von Shakspeare. 1. 2. Leer 1870—1871.

Rohde, D. Das Hülfszeitwort to do bei Shakespeare. Göttingen 1872. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Schäffer in Jena.)

Rohrbach, E. Shakespeare's Hamlet erläutert. Berlin 1859.

Romdahl, A. Obsolete Words in Shakespeare's Hamlet. Upsala 1869.

Rötscher, H. Th. Abhandlungen zur Philosophie der Kunst. 4. Abtheilung. I. Romeo und Julia, II. Der Kaufmann von Venedig, mit besonderer Beziehung auf die Kunst der dramatischen Darstellung entwickelt. Berlin 1842. (Geschenk des Herrn Dr. F. von Bodenstedt.)

— Shakespeare in seinen höchsten Cha-

raktergebilden enthüllt und entwickelt. Dresden 1864.

Rovenhagen, L. Lessings Verhältniß zu Shakspeare. Aachen 1867. (Geschenk des Herrn Realschuldirectors Dr. Hilgers in Aachen.)

Ruggles, H. I. The Method of Shakespeare as an Artist, deduced from an Analysis of his Leading Tragedies and Comedies. New York 1870.

Rümelin, G. Shakespearestudien. 2. Auflage. Stuttgart 1873.

Rushton, W. L. Shakespeare a Lawyer. London 1858.

— Shakespeare illustrated by Old Authors. I. II. London 1867—1868.

— Shakespeare's Testamentary Language. London 1869.

— Shakespeare's Euphuism. London 1871.

Rye, W. B. England as seen by Foreigners in the Days of Elizabeth and James I. Comprising Translations of Journals of the two Dukes of Wirtemberg in 1592 and 1610; both illustrative of Shakespeare. London 1865. (Geschenk I. K. H. der Frau Großherzogin von Sachsen.)

Saint-Marcel, T. Aphrodite, ou la fille retrouvée, roman imité de Shakspear. Paris, an VI.

Sander, L. C. Forelæsninger over Shakspeare og hans Sörgespiel Macbeth. Kjöbeshavn 1804. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Leo.)

Saupe, J. Shakespeare's Hamlet für obere Gymnasial-Classen erläutert. Gera 1868. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Schad, C. Vom Klingenwald. Zu W. Shakespeare's dreihundertjähriger Jubelfeier. Kitzingen 1864. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Schindhelm. Ueber Hamlet von Shakespeare. Coburg 1866. (Geschenk des Herrn Bibliothekars Dr. Pertsch in Gotha.)

Schipper, L. Shakspeare's Hamlet. Münster 1862.

Schmeding, G. A. Essay on Shakspere's Henry V. Jena 1874. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Schäffer in Jena.)

Schmidt, F. L. Sammlung der besten Urtheile über Hamlets Charakter von Goethe, Herder, Richardson und Lichtenberg. Hamburg 1807.

Schmidt, A. Voltaire's Verdienste um die Einführung Shakspeare's in Frankreich. Königsberg in Preußen 1864. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Shakespeare-Lexicon. Vol. I. II. Berlin—London 1874—1875.

— Zur Textkritik des King Lear. Königsberg 1879. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Schmidt, L. Macbeth. Eine poetische Shakespearestudie. Oschatz 1873. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Schöne, J. F. Ueber den Charakter Richard's III. bei Shakespeare. Dresden 1856.

Schwartzkopff, A. Shakespeare, in seiner Bedeutung für die Kirche unserer Tage. 2. sehr erweiterte Aufl. Halle 1864. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

— Goethe's Faust, Shakespeare's Macbeth und König Lear, im Lichte des Evangelii. Schönebeck 1868. (Geschenk des Herrn Geh. Hofraths Dr. Marshall in Weimar.)

Selkirk, J. B. Bible Truths, with Shaksperian Parallels. 3d Edition. London 1872.

Semler, Ch. Shakespeare's Hamlet. Die Weltanschauung und der Styl des Dichters. Dresden 1878. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Seymour, E. H. Remarks, Critical, Conjectural, and Explanatory, upon the Plays of Shakspeare. Vol. I. II. London 1805.

The Shakspeare Daily Gem Book and Journal for Birthdays. London s. a. (Geschenk des Herrn Hofbuchhändlers A. Huschke in Weimar.)

Shakespeare Jest-Books. Edited by W. C. Hazlitt. Vol. I—III. London 1864.

Shakespeare's Jest Book. A Hundred Mery Talys. Edited by H. Oesterley. London 1866.

Shakspeare Memorial. London 1864. (Geschenk des Herrn Hofraths C. Ruland, Directors des Großh. Museums in Weimar.)

Shakespeare Memorial, Stratford-on-Avon. London, Paris, and New-York (1878). (Geschenk eines Unbekannten.)

Shakspearean Calendar. 1876. London and Belfast.

Octagonal Shakespeare Club. Rules. List of Meetings. List of Members. O. O. 1877. (Geschenk des Clubs.)

Sievers, E. W. Shakespeare's Dramen für weitere Kreise bearbeitet. I—IV. Leipzig 1851—52.

Simpson, R. An Introduction to the Philosophy of Shakespeare's Sonnets. London 1868.

Singer, S. W. The Text of Shakespeare vindicated from the Interpolations and Corruptions advocated by J. P. Collier in his Notes and Emendations. London 1853. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

Skeat, W. W. Shakespeare's Plutarch, being a Selection from the Lives in North's Plutarch, which illustrate Shakespeare's Plays. London 1875.

Skottowe, A. The Life of Shakspeare. Vol. I. II. London 1824.

Smith, W. H. Was Lord Bacon the Author of Shakespeare's Plays? London 1856.

— Bacon and Shakespeare. London 1857.

—, C. R. The Rural Life of Shakespeare. London 1870.

— Remarks on Shakespeare, his Birthplace, etc. Second Edition. London 1877. (Geschenk der New Shakspere Society.)

Snider, D. J. System of Shakespeare's Dramas. Vol. I. II. St. Louis 1877.

Spalding, Th. A. Elizabethan Demonology. London 1880.

Spandau. Zur Kritik und Interpretation des Shakespeare'schen Othello. Stadtamhof 1860.

Stapfer, P. Shakespeare et l'Antiquité. 1. et 2. partie. Paris 1879—80.

Stark, C. König Lear. Eine psychiatrische Shakespeare-Studie. Stuttgart 1871.

Staunton, H. Memorials of Shakespeare. London o. J.

Stern, G. Ueber das persönliche Geschlecht unpersönlicher Substantiva bei Shakespeare. Dresden 1881. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Steuerwald, W. Lyrisches im Shakspere. München 1881.

Stockes, H. P. An Attempt to determine the Chronological Order of Shakespeare's Plays. London 1878.

Storffrich, D. B. Psychologische Aufschlüsse über Shakspeare's Hamlet. Bremen 1859.

Sträter, B. T., Neue Shakespeare-Studien I. Richard III. — Richard I. und Heinrich IV. Braunschweig 1882. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Sträter, Th. Die Komposition von Shakespeare's Romeo und Julia. Bonn 1861.

Struve, E. A. Studien zu Shakespeare's Heinrich IV. Kiel 1851.

Struve, H. v. Hamlet. Eine Charakterstudie. Weimar 1876. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Swinburne, A. Ch. A Study of Shakespeare. London 1880.

(Tamms, C.) Alte und neue Anmerkungen zu Shakespeare's dramatischen Werken. 1. Theil. Greifswald 1825.

Taylor, E. Cursory Remarks on Tragedy, on Shakespear, and on certain French and Italian Poets, principally Tragedians. London 1774.

— J. E., The Moor of Venice. Cinthio's Tale and Shakspere's Tragedy. London 1855.

Teetgen, A. Shakespeare's „King Edward the Third“ Absurdly Called, and Scandalously Treated as, a „Doubtful Play“: an Indignation Pamphlet. London 1875. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

Teichmann, E. On Shakespeare's Hamlet. Borna 1880. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Tetschke. Einleitung zu Shakespeare's Julius Caesar. Stralsund 1855.

Theobald, L. Shakespeare Restored: or, a Specimen of the many Errors, as well committed, as unamended, by Mr. Pope in his Late Edition of this Poet. London 1726.

Thiel, B. The Principal Reasons for Shakespeare's remaining Unpopular longer than a Century even in England. Augsburg 1874. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Thiersch, C. Medicinische Glossen zum Hamlet. Berlin (1878). (Aus der Zeitschrift „Nord und Süd“. Geschenk des Herrn Verfassers.)

Thimm, F. Shakspeariana from 1564 to 1864. London 1865. — (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Shakespeariana. The Literature from 1864 to 1871. London 1872. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Thoms, W. Three Notelets on Shakespeare. London 1865.

Thomson, W. W. Shakespeare in Romance and Reality. Melbourne 1881.

— Audi alteram partem. Bacon not Shakespeare. In Rejoinder to the

Shakespeare not Bacon by J. S. Melbourne 1881.
Thomson, W. Melbourne Criticism. O. O. 1881.
Thornbury, W. Shakspere's England. Vol. I. II. London 1856.
Thümmel, J., Vorträge über Shakespeare's Charaktere. Halle 1881. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Timme, O. Commentar über die erste Scene des zweiten Aktes von Shakespeare's Macbeth. Jena 1873. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Schäffer in Jena.)
(Townsend.) W. Shakespeare not an Impostor. London 1857.
Traditionary Anecdotes of Shakespeare. Collected in Warwickshire in 1693. London 1838.
Trahndorff. Ueber den Orestes der alten Tragödie und den Hamlet des Shakespeare. Berlin 1833.
Tschischwitz, B. Shakspere-Forschungen. I.—III. Halle 1868. (Geschenk des Herrn Verlegers.)
Turkuš, J. F. Eine Studie über Shakespeare's Macbeth. Leoben 1877. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Tyler, T. The Philosophy of „Hamlet". London 1874. (Geschenk der Herren Verleger.)
Ulrici, H. Shakspeare's dramatische Kunst. 3. neu bearb. Aufl. Th. 1—3. Leipzig 1868—69. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
— Shakspeare's Dramatic Art. Translated from the Third Edition of the German, with Additions and Corrections by the Author, by L. D. Schmitz. Vol. I. II. London 1876. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Upton, J. Critical Observations on Shakespeare. London 1746.
— Critical Observations on Shakespeare. The Second Edition, with Alterations and Additions. London 1748.
Varnhagen, H. An inquiry into the Origin and Different Meanings of the English Particle „but". Göttingen 1876. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Vaughan, H. H. New Readings and New Renderings of Shakespeare's Tragedies. Vol. I. London 1878.
Vehse, E. Shakespeare als Protestant, Politiker, Psycholog und Dichter. 1.—2. Bd. Hamburg 1851.
Villemain. Essai biographique et littéraire sur Shakespeare. Paris 1838.
Vining, Edward P., The Mystery of Hamlet. Philadelphia 1881. (Geschenk des Herrn Professors H. Furneß in Philadelphia.)
Wagner, W. Shakespeare und die neueste Kritik. Hamburg 1874.
Wahl, M. C. Parömiologische Spenden zur Shakespeare-Literatur. (Jahresbericht der höheren Handels-Fach-Schule zu Erfurt. Erfurt 1880. — Geschenk des Herrn Verfassers.)
Walker, W. S. Shakespeare's Versification. London 1854.
— A Critical Examination of the Text of Shakespeare. Vol. I—III. London 1860.
Ward, J., Vicar of Stratford-upon-Avon. Diary. From the Original Mss. arranged by Ch. Severn. London 1839.
Warner, R. A Letter to D. Garrick, concerning a Glossary to the Plays of Shakespeare. To which is annexed a Specimen. London 1768.
Wellesley, H. Stray Notes on the Text of Shakespeare. London 1865.
Westin, J. P. De poësi dramatica G. Shakespearii dissertatio. Upsaliae 1843.
Whately, T. Remarks on some of the Characters of Shakespeare. Second Edition. Oxford 1808.
Wheler, R. W. History and Antiquities of Stratford-upon-Avon o. J.
— An Historical Account of the Birthplace of Shakespeare. Reprinted &c. by J. O. Halliwell. Stratford-on-Avon 1863.
White, J. Falstaff's Letters. Originally published in 1796 and now reprinted verbatim and litteratim. With Notices of the Author. London 1877.
—, R. G. Shakespeare's Scholar. New York 1854.
Wilkes, G. Shakespeare, from an American Point of View. New York 1877.
(Williams, R. F.) The Youth of Shakspeare. Paris 1839.
Wilson, D. Caliban: the Missing Link. London 1873.
(Wilson, J.) Shaksperiana. Catalogue of all the Books, Pamphlets, &c. relating to Shakspear. London 1827.
Windle, Mrs. C. F. Ashmead, Address to the New Shakspeare Society of London. Discovery of Lord Verulam's. Un doubted Authorship of the „Shak-

spere" Works. San Francisco 1881. (Geschenk der Frau Verfasserin.)

Winsor, J. Shakespeare's Poems. A Bibliography of the Earlier Editions. (Library of Harvard University. Bibliographical Contributions, No. 2.) Cambridge, Mass., 1879. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Halliwelliana: A Bibliography of the Publications of James Orchard Halliwell-Philipps. (Library of Harward University. Bibliographical Contributions, No. 10.) Cambridge, Mass., 1881. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Harward University Bulletin. No. 18. (April 1881.) (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

— Boston Public Library. Superintendent's Monthly Report. June 1874. No. 48. — December, 1877, No 90. (Darin Beiträge zur Shakespeare-Bibliographie von J. Winsor. — Geschenk der Boston Public Library.)

Wise, J. R. Shakspere: his Birthplace and its Neighbourhood. London 1861.

Wisemann. W. Shakespeare. London 1845.

Wislicenus, P. Zwei neuentdeckte Shakespearequellen. (Die Literatur. 1874. No. 1 und 3. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Wiss, J. On the Rudiments of the Shaksperian Drama. Frankfurt 1828.

Witte. Shakespeare und Molière. Wiesbaden 1881. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Wivell, A. An Inquiry into the History etc. of the Shakspeare Portraits. London 1827.

— A Supplement to An Inquiry etc. London 1827.

Wolff, M. John Ford ein Nachahmer Shakespeare's. Heidelberg 1880. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Wood, W. D. Hamlet; from a Psychological Point of View. London 1870.

Wordsworth, Ch. On Shakspeare's Knowledge and Use of the Bible. Second Edition, Enlarged. London 1864.

Zollmann, W. Marcus Brutus in Shakespeare's Julius Caesar. Nürnberg 1867. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

New Shakspere Society:

Series I. Transactions of the New Shakspere Society. 1874. P. I. II. 1875—76. P. I. II. 1877—79. P. I. II. III. London 1874—80.

Series II. Plays. Romeo and Juliet. Reprint of (Q 1) 1597. Edited by P. A. Daniel. London 1874.

— Romeo and Juliet. Reprint of Q 2. 1599. Edited by P. A. Daniel. London 1874.

— Romeo and Juliet. Parallel Texts of the First Two Quartos (Q 1) 1597 — (Q 2) 1599. Edited by P. A. Daniel. London 1874.

— Romeo and Juliet. Revised Edition of the Second, or 1599, Quarto. Edited by P. A. Daniel. London 1875.

— The Chronicle History of Henry the Fifth. Reprint of First Quarto, 1600. Edited by B. Nicholson. London 1875.

— The Life of Henry the Fifth. Reprinted from the First Folio, 1623. Edited by B. Nicholson. London 1875.

Series II. The Two Noble Kinsmen. Reprint of the Quarto, 1634. Edited by H. Littledale. London 1876.

— The Two Noble Kinsmen. By W. Shakspere and J. Fletcher. A Revised Edition from the Quarto of 1634 by H. Littledale. London 1876.

— King Henry V. Parallel Texts of the First Quarto (1600) and First Folio (1623) Editions. Edited by B. Nicholson. London 1877.

— Shakespeare, The Life of Henry V. The Edition of 1623, newly revised and corrected, with Notes and an Introduction, by W. G. Stone. London 1880.

Series III. Originals and Analogues. Part I. Romeus and Juliet. Arthur Brooke. — Romeo and Julietta. William Painter. Edited by P. A. Daniel. London 1875.

Series IV. Shakspere Allusion-Books. Part I. Edited by C. M. Ingleby. London 1874.

— Ingleby, C. M. Shakespeare's Centurie of Praise. Second Edition, revised, with many Additions, by L. T. Smith. London 1879.

Series VI. Shakspere's England. Harrison's Description of England in Shakspere's Youth. Edited by F. J. Furnivall. Part I. London 1877.

— Tell-Trothes New-Yeares Gift. — The Passionate Morrice. — J. Lane's Tom Tell-Troths Message, and his Pens Complaint. — Th. Powell's Tom of all Trades. — The Glasse of Gadly Lone. Edited by F. J. Furnivall. London 1875.

— W. Stafford's Compendious or Brief Examination of certayne Ordinary Complaints etc. Edited by F. J. Furnivall. London 1876.

— Ph. Stubbes's Anatomy of the Abuses in England in Shakspere's Youth, A. D. 1583. P. I. Edited by F. J. Furnivall. London 1877—79.

— The Rogues and Vagabonds of Shakspere's Youth, described by Ju Awdeley in his Fraternitye of Vavabondes, 1561—73, The Harman in his Caueat for Common Cursetors, 1567—73, and in The Groundworke of Conny-catching, 1592. Edited by E. Viles and F. J. Furnivall in 1869 for the Early English Text Society, and now reprinted. London 1880.

Series VIII. A Letter on Shakspere's Authorship of The Two Noble Kinsmen; and on the Characteristics of Shakspere's Style, and the Secret of his Supremacy. By the late W. Spalding. New Edition, with a Life of the Author, by J. Hill Burton. London 1876.

— R. Chester's Loves Martyr, or, Rosalins Complaint. Edited by A. R. Grosart. London 1878.

Chromo-photolithographische Wiedergabe der in der Pegg'schen Sammlung aufbewahrten colorierten Federzeichnung der Old London Bridge aus Shakspere's Zeit.

(Die Publikationen der New Shakspere Society sind Geschenke der Gesellschaft.)

Cast of the Face of Shakespeare after Death. (1616.) In the private Possession of Prof. Owen. (Photographie. — Geschenk des Herrn Hofraths Dr. Künzel in Darmstadt.)

Photographie nach der im Besitz des Herrn Dr. Ernst Becker in Darmstadt befindlichen angeblichen Todtenmaske Shakespeare's. (Geschenk des Herrn Hofraths C. Ruland, Directors des Großh. Museums in Weimar.)

Photographieen von van der Weyde in London nach Shakespeare's Todtenmaske. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Leo in Berlin.)

Shakespeare's Bildniß, gezeichnet von A. Menzel, in Holz geschnitten von F. L. Unzelmann. Fol. (Geschenk des Herrn Verlegers Fr. Lipperheide in Berlin.)

Copie der Inschrift auf Shakespeare's Grabstein in der Kirche zu Stratford. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Leo in Berlin.)

Photolithographirtes Facsimile der Verpfändungsurkunde (Mortgage deed) vom 11. März 1612 über Shakespeare's Haus in Blackfriars. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

Eine Sammlung von Tisch-, Speise-, Wein- und Tanzkarten für verschiedene private und öffentliche Feste und von Neujahrswünschen und Briefbogen mit lithographirten Citaten aus Shakespeare und entsprechenden Illustrationen. (Geschenk des Herrn Stadtraths E. Book in Stettin, der die Karten u. s. w. nach seinen Angaben und Zeichnungen hat fertigen lassen.)

IV. Geschichte des englischen Dramas. Vorgänger und Zeitgenossen Shakespeare's.

Percy. Four Essays. O. O. 1767. (Darin: On the Origin of the English Stage.)

Collier, J. P. The History of English Dramatic Poetry to the Time of Shakespeare: and Annals of the Stage to the Restoration. Vol. I—III. London 1831.

Halliwell, J. O. A Dictionary of Old English Plays. London 1860.

Hawkins, F. The Origin of the English Drama. Vol I—III Oxford 1773.
Six Old Plays, on which Shakspeare founded his Measure for Measure. Comedy of Errors. Taming of the Shrew. King John. K. Henry IV. and K. Henry V. King Lear. London 1799.
A Select Collection of Old Plays. Vol. I—XII. London 1825—27. (Geschenk des Herrn Grafen W. von Baudissin in Dresden.)
Tieck, L. Shakspeare's Vorschule. Bd. 1. 2. Leipzig 1823—29. (Geschenk der Verlagshandlung.)
Bülow, E. v. Alt-Englische Schaubühne. Th. 1. Berlin 1831.
Bodenstedt, F. Shakespeare's Zeitgenossen und ihre Werke. Bd. 1—3. Berlin 1858—60. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Koch, F., Ferrex und Porrex. Eine litterar-historische Untersuchung. Inaugural-Dissertation. Halle 1881.
Mézières, A. Prédécesseurs et contemporains de Shakspeare. 2ième éd. Paris 1863.
— Contemporains et successeurs de Shakspeare. 2ième éd. Paris 1864.
— 3ième éd. rev. et augm. Paris 1881.
The School of Shakespeare. Edited by R. Simpson. No. 1: A Larum for London; or, The Siege of Antwerp. Together with The Spoyll of Antwerpe. By G. Gascoyne. London 1872.
The School of Shakspere. Edited, with Introductions and Notes, by R. Simpson. Vol. I. II. London 1878.
Beaumont and Fletcher. Works. With an Introduction by G. Darley. Vol. I. II. London 1862.
Brome, R. The Dramatic Works, now first collected. Vol. I—III. London 1873.
Chapman's Tragèdy of Alphonsus, Emperor of Germany. Edited by K. Elze. Leipzig 1867. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)
Chapman, G. The Comedies and Tragedies, now first collected, with illustrative Notes and a Memoir of the Author. Vol. I—III. London 1873.
Chettle. Hoffmann; or, a Revenge for a Father. A Tragedy. Acted A. D. 1602. Printed A. D. 1631. Now first Edited by L. B. L. London 1852.
Dekker, Th. The Dramatic Works, now first collected, with illustrative Notes and a Memoir of the Author. Vol. I—IV. London 1873.
Glapthorne, H. The Plays and Poems, now first collected, with illustrative Notes and a Memoir of the Author. Vol. I. II. London 1874.
Greene, R., and G. Peele. Dramatical and Poetical Works, with Memoirs and Notes by A. Dyce. London 1861.
Heywood, T. The Dramatic Works, now first collected, with illustrative Notes and a Memoir of the Author. Vol. I—VI. London 1874.
Ben Jonson. Works, with a Memoir by W. Gifford. London 1865.
Lilly, J. Dramatic Works, with Notes, etc. by F. W. Fairholt. Vol. I. II. London 1858.
Marlowe, Chr. Works, with some Account of the Author, and Notes, by A. Dyce. A new Edition, revised and corrected. London 1862.
— Works. Edited, with Notes and Introduction, by Fr. Cunningham. London 1870.
Massinger, Ph. Plays, with Notes by W. Gifford. London 1856.
—, Ph. Der Herzog von Mailand. Uebersetzt von W. Grafen von Baudissin. Für die deutsche Bühne bearbeitet von A. Deetz. (Als Manuscript gedruckt.) Berlin 1880. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)
Middleton, Th. Works, now first collected, etc. by A. Dyce. Vol. I—V. London 1840.
Rowley, S. When you see me, you know me. A Chronicle History. Edited with an Introduction and Notes by K. Elze. Dessau 1874. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)
Webster, J. Works, with some Account of the Author, and Notes, by A. Dyce. A new Edition, revised and corrected. London 1859.
The Comedy of Mucedorus. Revised and edited with Introduction and Notes by K. Warnke and L. Proescholdt. Halle 1878. (Geschenk der Herren Herausgeber.)
Gosson, St. The School of Abuse, and A Short Apologie of the Schoole of Abuse. Edited by E. Arber. London 1868.
Lyly, J. Euphues. The Anatomy of Wit. Euphues and his England. Edited by E. Arber. London 1868.

Sidney, Ph. An Apologie for Poetrie. Edited by E. Arber. London 1868.
Willobie's Avisa, 1594. II. Apologie, 1596. III. The Victorie of English Chastitie, 1596. IV. Penelope's Complaint by P. Colse, 1596. Edited, with Introduction and Notes and Illustrations, by A. B. Grosart. 62 Copies only. (Manchester 1880.)
Nash's Lenten Stuff. Edited by Ch. Lindley. London 1871.
Skelton, J. Poetical Works, with Notes, etc., by A. Dyce. Vol. I. II. London 1843.
Roxburghe Library. Publications for 1868—70.
(Paris and Vienna. From the Unique Copy printed by W. Caxton.
The Works of W. Browne. Vol. I. II.
Inedited Tracts: illustrating the Manners, Opinions, and Occupations of Englishmen during the XVI. and XVII. Centuries.
The English Drama and Stage under the Tudor and Stuart Princes 1543—1664, illustrated by a Series of Documents, Treatises and Poems.
The Poems of G. Gascoigne. Vol. I. II.
The Poems of Thomas Carew. Edited by W. C. Hazlitt.)
van Dalen, C. Grundriß der Geschichte der englischen Sprache und Literatur. Aus den Unterrichtsbriefen nach der Methode Toussaint-Langenscheidt besonders abgedruckt. Leipzig 1864. 3. u. 4. Aufl. Berlin 1867 und 1869. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Lope de Vega Carpio. Castelvines y Monteses. Tragi-Comedia. Translated by F. W. Cosens. London 1869. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)
Rojas y Zorrilla, F. de. Los Bandos de Verona. Montescos y Capeletes Englished by F. W. Cosens. London 1874. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

V. Wörterbücher.

Halliwell, J. O. A. Dictionary of Archaic and Provincial Words, etc. Vol. I. II. 5th Edition. London 1865.
Johnson, S. A Dictionary of the English Language. With numerous Corrections, etc. by H. J. Todd. 2d Edition. Vol. I—III. London 1827.
Müller, E. Etymologisches Wörterbuch der Englischen Sprache. Lieferung 1. 2. Cöthen 1864—65. (Geschenk des Herrn Verfassers.)
Nares, R. A Glossary; or, Collection of Words, Phrases, Names, etc. in the Works of English Authors, particularly Shakespeare and his Contemporaries. A new Edition by J. O. Halliwell and Th. Wright. Vol. I. II. London 1859.
Richardson, Ch. A New Dictionary of the English Language. New Edition. Vol. I. II. London 1863.
Worcester, J. E. A Dictionary of the English Language. London (1859).

VI. Varia.

Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian Institution, showing the Operations, Expenditures and Condition of the Institution for the year 1866. Washington 1867. (Geschenk der Smithsonian Institution.) — it. for the year 1879. ibid. 1880. (Geschenk der Smithsonian Institution.)

Weimar, Februar 1882.

Der Bibliothekar der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft

Dr. K. Köhler.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.







